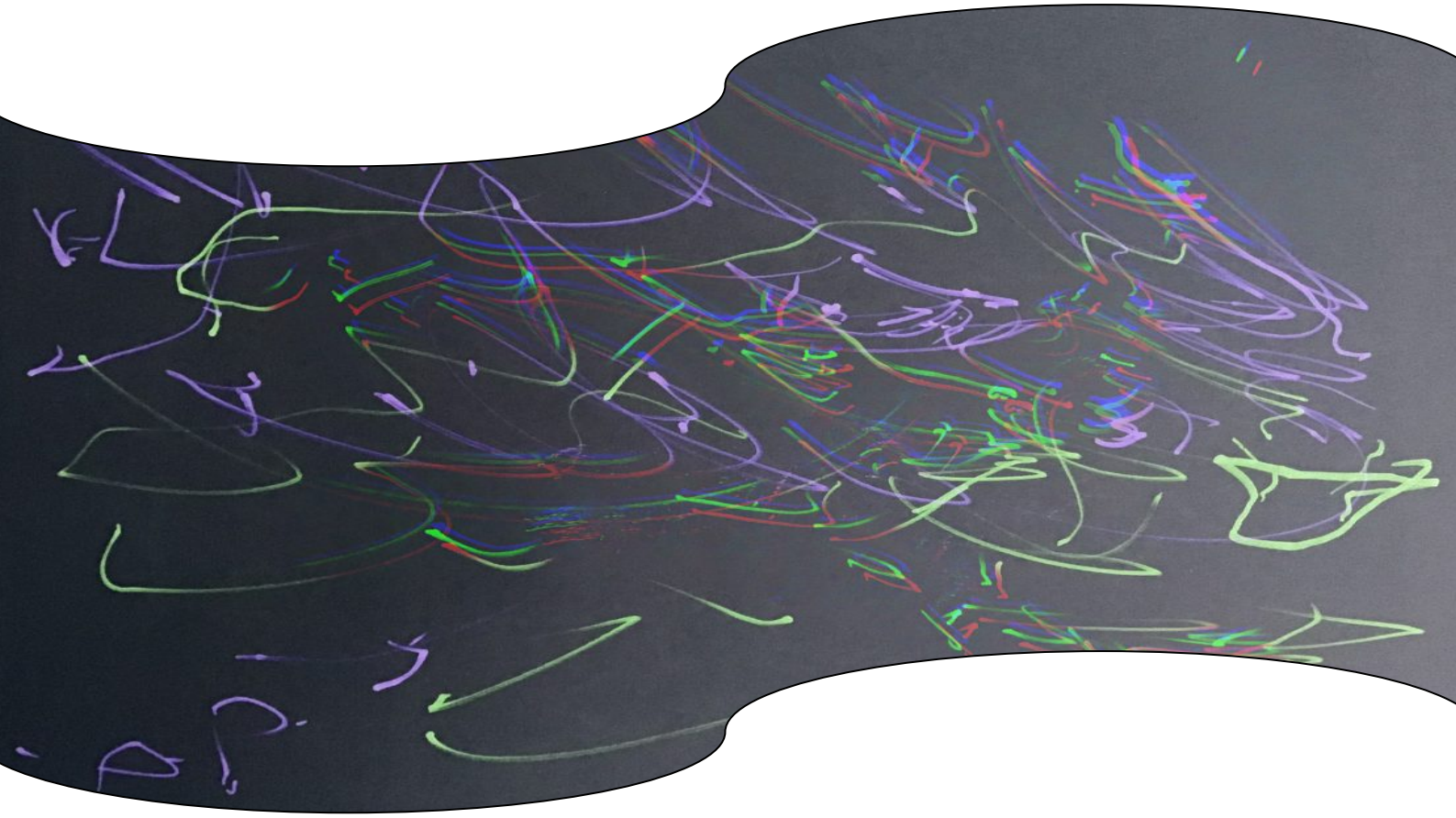
3 (40) 2020 ISSN 2079–1100



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

TEMA НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ *vs.* ПУБЛИЧНАЯ РЕЧЬ. АУДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ АКТУАЛЬНОЙ ПЕРФОРМАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ / STAGE SPEECH *vs.* PUBLIC SPEECH. THE ORAL ASPECT OF ACTUAL PERFORMATIVE CULTURE

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. 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», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

| Редакционный совет |

Анатолий АЛЕКСЕЕВ-АПРАКСИН
Россия, Санкт-Петербург
Вильям АРЕНС
США, Нью-Йорк
Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург
Марина БИРЮКОВА
Россия, Санкт-Петербург
Елена БЛИНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Татьяна БУКИНА
Россия, Санкт-Петербург
Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва
Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков
Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин
Андрей ДЕНИСОВ
Россия, Санкт-Петербург
Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет
Владимир КОНЕВ
Россия, Самара
Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва
Виталий КУРЕННОЙ
Россия, Москва
Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург
Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен
Лариса НИКИФОРОВА
Россия, Санкт-Петербург
Марк-Анри ПИЙО
Франция, Париж
Кирилл РАЗЛОГОВ
Россия, Москва
Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк
Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва
Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург
Ольга САПАНЖА
Россия, Санкт-Петербург
Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака
Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс

| Editorial Board |

Dr. Anatoliy ALEKSEEV-APRAKSIN
Russia, St. Petersburg
Dr. William ARENS
USA, Stony Brook, New York
Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Marina BIRYUKOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Elena BLINOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Tatiana BUKINA
Russia, St. Petersburg
Dr. Gerald CIPRIANI
Ireland, Galway
Dr. Andrey DENISOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow
Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara
Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow
Dr. Vitaly KURENNOY
Russia, Moscow
Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut
Dr. Larisa NIKIFOROVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius
Dr. Marc-Henri PIAULT
France, Paris
Dr. Kirill RAZLOGOV
Russia, Moscow
Dr. John RYDER
USA, New York
Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow
Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg
Dr. Olga SAPANZHA
Russia, St. Petersburg
Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York
Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow
Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida

| Редакционный совет |

Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва
Джеральд ЧИПРИАНИ
Ирландия, Голуэй
Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва
Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон
Давид Л. КРЕЙВЕН †
США, 1951-2012
Михаил УВАРОВ †
Россия, 1955-2013
Паоло КЬОЦЦИ †
Италия, 1943-2018
Джон Джозеф МАКДЕРМОТТ †
США, 1932-2018

| Editorial Board |

Dr. Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana
Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow
Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Kracow
Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin
Dr. David L. CRAVEN †
USA, 1951-2012
Dr. Mikhail UVAROV †
Russia, 1955-2013
Dr. Paolo CHIOZZI †
Italy, 1943-2018
Dr. John J. McDERMOTT †
USA, 1932-2018

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Санкт-Петербург
Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Санкт-Петербург
Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Санкт-Петербург
Скай БЁРН
Редактор
США, Беллингем
Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Елена КАВЕРИНА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа
Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Санкт-Петербург
Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа
Андрей ФОМЕНКО
Редактор
Россия, Санкт-Петербург

| Editorial Team |

Dr. Dimitri 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. Andrey N. FOMENKO
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Elena A. KAVERINA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa
Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Mikhail STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

Выпуск # 3 (40) 2020:
СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ vs. ПУБЛИЧНАЯ РЕЧЬ. АУДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ АКТУАЛЬНОЙ ПЕРФОРМАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Приглашённый редактор выпуска:
Юлия Геннадиевна ЛИДЕРМАН
Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

Issue # 3 (40) 2020:
STAGE SPEECH vs. PUBLIC SPEECH. THE ORAL ASPECT OF ACTUAL PERFORMATIVE CULTURE

Guest Editor:
Yulia LIDERMAN
Managing Editor:
Alina VENKOVA

СОДЕРЖАНИЕ / TABLE OF CONTENTS

Тема номера / Topic of the Issue

Юлия Геннадиевна ЛИДЕРМАН / Yulia LIDERMAN
| Речь об экстраординарном как художественное средство в перформативных искусствах / Oral Speech about the Extraordinary as a Medium in Live Arts |·····6

Елена Владимировна ПЕТРОВСКАЯ / Helen PETROVSKY
| Речь и революция (набросок теории действия) / Speech and Revolution (An Outline for a Theory of Action) |·····16

Олег Владимирович АРОНСОН / Oleg ARONSON
| От логики общего чувства к эстетике равенства / From the Logic of Sensus Communis to the Aesthetics of Equality |·····35

Валерий Владимирович ЗОЛОТУХИН / Valeriy ZOLOTUKHIN
| Поэтический перформанс второй половины 1920-х гг. с точки зрения динамической теории декламации С. И. Бернштейна / Poetry Performances of the second half of the 1920s from the Perspective of S. I. Bernstein's Dynamic Theory |·····48

Сергей Сергеевич ГРИБОВ / Sergey GRIBOV
| От абдуктивной логики к перформативному искусству: Конструирование художественной коммуникации между перформером и зрителем / From Abductive Logic to Performative Art: Designing the Artistic Communication of a Performer and a Spectator |·····67

Александра Олеговна ДУНАЕВА / Aleksandra DUNAEVA
| Поэтика устной речи в театре с участием людей с особыми потребностями на примере спектакля «Разговоры» проекта «Квартира» (Санкт-Петербург, 2017–2019) / Poetics of oral speech in the theater project with the participation of people with special needs on the example of the play "The Conversations" by "The Apartment" project (St. Petersburg, 2017–2019) |·····79

Теория искусства / Theory of Art

Нигина Рустамовна ШАРОПОВА / Nigina SHAROPOVA
| Мембраны, оболочки, границы: (им)материальность образа и его топология / Membrane, Integument,

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

Boundary: Im(material) and Topological Aspects of Image |·····99

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии / «A Scene in a Library»: to the Problem of Object and to the Rhetoric of Photography |·····119

Рецензии / Review

Александра Владимировна ВОЛОДИНА / Alexandra VOLODINA

| Динамический знак и живая ткань современности / Dynamic Sign and the Living Material of Contemporaneity |·····149

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

Юлия Геннадиевна ЛИДЕРМАН / Yulia LIDERMAN

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), Москва, Россия
Школа актуальных гуманитарных исследований, Лаборатория историко-культурных исследований
Старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Laboratory for Historical and Cultural Studies, School of Advanced Studies in the Humanities
Senior Researcher, PhD in Cultural Studies
liderman-yg@ranepa.ru

РЕЧЬ ОБ ЭКСТРАОРДИНАРНОМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО В ПЕРФОРМАТИВНЫХ ИСКУССТВАХ*

В статье рассматривается возможность анализа устной речи как художественного средства в перформативных искусствах последней четверти XX века. Искусство 1990-х – 2010-х описывается в теории через концепции, подчеркивающие трансграничный характер художественного жеста (Р. Краусс, К. Бишоп). Однако конвенции театра Нового времени со сценой, отделенной от публики, все еще влияют на поведение зрителя или участника ситуаций, организованных художником вне зависимости от того, имеет ли ситуация место внутри музея или галереи или разворачивается в публичных пространствах с другой прагматикой. Семиотическая теория устной речи (Б. Гаспаров) открывает возможность понимания невербальных типов знаков, благодаря которым создается материальность перформанса (Э. Фишер-Лихте). В кейс стадис актуальной перформативной культуры (Пьеса Ольги Шиляевой «28 дней»; 2018; спектакль «Что ответили птицы Францизску Азискому?» продукция «Трансформатор.док» и орнитарий парка Сокольники 2019; ситуациии Тино Сегала «Прогресс» 2010, “This Objective of that Object“ 2004; акция Никиты Алексеева «10000 шагов» 1980) выявлена деструктурирующая функция устной речи. По отношению к этим кейсам введено понятие «искусство откровения».

Ключевые слова: эстетика перформативного, устная речь, речь об экстраординарном, искусство соучастия, акционизм, сайт-специфический театр, новая драма, искусство откровения, Б. Гаспаров, Э. Фишер-Лихте, Т. Сегал, Н. Алексеев.

ORAL SPEECH ABOUT THE EXTRAORDINARY AS A MEDIUM IN LIVE ARTS

The article discusses the possibility of analyzing oral speech as a media in the performative arts of the last quarter of the twentieth century. The art of the 1990s-2010s is described in theory through the concepts of the cross-border nature of artistic gesture (Rosalind Krauss, Claire Bishop). But the conventions of Modern theater still influence the behavior of participants in situations organized by the artist inside a Museum or gallery or in other public spaces. Semiotic theory of oral speech (B. Gasparov) opens the possibility of understanding nonverbal types of signs that create the materiality of performance (E. Fischer-Lichte). In the case study of actual performative culture (Olga Shilyaeva's "28 days", 2018; the play "What did the birds say to Franciscus Assisiensis? "production" Transformer.doc" and the Sokolniki Park Ornitharium Moskau, 2019; Tino Segal's situation "A Progress" 2010, "This Objective of that Object" 2004; Nikita Alekseev's action "10,000 Steps" 1980) revealed the destructive function of oral speech. The article offers a theoretical concept of "the art of revelation" in relation to these cases.

** Статья выполнена в рамках госзадания НИР 2020 «Архив и документ в перформативных искусствах: теории, методологии и практики».*

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

Юлия Геннадиевна ЛИДЕРМАН / Yulia LIDERMAN

| Речь об экстраординарном как художественное средство в перформативных искусствах / Oral Speech about the Extraordinary as a Medium in Live Arts |

Key words: aesthetics of the performative, oral speech, extraordinary, art of participation, actionism, site-specific theater, new drama, art of revelation, B. Gasparov, E. Fisher-Lichte, T. Segal, N. Alexeev.

В культурной истории голоса, автономное пространство перформанса соотносится, но не сливается с публичной сферой[1]. Похоже, наш эстетический опыт все еще требует барьера между пространством перформанса и публичным пространством. Нас, публику, по-прежнему приводит в волнение, иногда даже шокирует непосредственная близость пространства исполнения. Ситуации, в которых мы оказываемся свидетелями перформанса без предупреждения или без ритуала перехода из публичного пространства в пространство фикции шокируют и возмущают. Если такое волнение публики все еще возможно зафиксировать, то можно говорить о том, что именно условия автономности художественного эксперимента, – то есть предпосылки, что художественный эксперимент отделен, – а также институты, охраняющие и защищающие право на эксперимент с предпосылками о том, что публичная сфера или сфера нашей повседневности отделены от сферы художественного эксперимента, все еще сохраняются в культуре[2]. Даже искусство поступка, искусство действия, искусство соучастия все еще имеют в виду эти предпосылки. И в тот момент, когда события самых радикальных из организаторов классифицируются судом как преступления[3], разгораются нешуточные общественные дискуссии. Эстетические программы перформативных искусств, опровергающих условность «четвертой стены», все еще экстраординарны и экзотичны по отношению к нормам новоевропейского театра – со сценой-коробкой и фиксированной границей между художественным действием и действием повседневным, принципиальной установкой на «обездвиженность» и молчание публики. Различие для понимания перформанса через конвенции новоевропейского театра и эстетики перформативности в отношении произносимой и слышимой речи заключаются в том, что в случае театра, сценическая речь, как и сценическое действие заново или повторно семантизируются, тогда как в перформативной эстетике и жест и слово лишаются коннотативного значения.

[1] Мы обращаемся к монографии О. Булгаковой «Голос как культурный феномен» как к примеру историко-культурного подхода к изучению голоса. Булгакова О. Голос как культурный феномен. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 567 с.

[2] Мы акцентируем этот тезис для того, чтобы ввести полемику с обширным корпусом теоретической литературы, в котором представляется совсем другая картина, за счет которой мы понимаем сегодня художественные практики. В ней нет границ между средствами, в ней проницаемость и вненаходимость оказываются центральным эстетическим опытом. Главным образом мы говорим об американской традиции, идущей от редакции журнала October, в частности о книге Розалинд Краусс «Путешествие по Северному морю: искусство в эпоху постмедиальности», 1999.

[3] Об утопичности представлений об искусстве как об интервенции – Аронсон О. Право на искусство // Синий диван. 2016. Вып. 21. С. 29–49.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

С другой стороны, музейные условности нейтрального белого пространства экспозиции, в котором для показа отобраны объекты, жесты, фрагменты, манифесты, свидетельствующие об убеждениях и художественных революциях недавнего прошлого или настоящего, позволяют включить речь, звук или диалог в логику встречи с музейным искусством, и в этом случае звучащий вживую или записанный голос или то, что нас больше интересует в этом тексте, – именно речь, включается в музейную коммуникацию, где наше восприятие скорее настраивается не на текстовые, а акустические параметры речи. Чтобы проанализировать функцию речи в перформативных искусствах – как она складывается в современных практиках, – мы обратимся к тексту Б. М. Гаспарова 1978 года, где речь объективируется, исходя из предпосылок семиотического подхода.

Анализируя «устную речь» как объект семиологии, Б. М. Гаспаров затрагивает различные проблемы, которые оказываются релевантными для концептуализации перформативных практик сегодня. Теория «устной речи», как она очерчена в статье «Речь как семиотический объект» Б. М. Гаспарова, позволяет описать свидетеля перформанса речевой коммуникации без привычной оппозиции описания театрального зрителя действие / бездействие, но через процесс индивидуальной «настройки» слушателя, которая не требуется в письменной речи.

Доказывая неотъемлемые свойства устной коммуникации, Б. М. Гаспаров пишет, что ситуация неспонтанной речи (например, декламирование стихотворения или зачитывание доклада) – это ситуация, где условия меняются только для исполнителя, но не для получателя сообщения, для которого работает код «устной коммуникации». Поэтому благодаря тексту о речи можно проследить, как именно акустические пространства экспозиционного искусства и театральных событий способствуют перформативному ощущению свидетеля перформанса, перенастраивая эстетические конвенции новоевропейского театра и посетителя white cube.

Гаспаров выделяет фундаментальные свойства, определяющие семантику устной речи. К ним он относит «неотвратимость» устной речи, то есть, невозможность, как он формулирует, выйти из временного плана разворачивания речи. Этот факт влечет за собой утверждение о том, что и говорящий, и слушающий не вполне структурируют речь. Эта конвенция определяется тем, что оперативной памяти говорящего и слушающего не хватает даже на одно сложное синтаксическое предложение, а возможности вернуться по тексту к началу, пересмотреть фрагменты, ни у слушающего, ни у говорящего (эти инстанции введены в текст не как конкретные акторы, но как модели коммуникации) нет, да и они на них не рассчитывают. Как становится понятно из статьи Б. М. Гаспарова, этот факт нельзя понимать лишь как негативный, наоборот, автор призывает извлечь из такого факта позитивный смысл. Потеря структурных связей письменной коммуникации влечет за собой образование новых структурных связей в речи. Эти определения открывают возможности для схватывания того, как в перформативном пространстве[4] организуется событие речевого субъекта.

[4] Идею о том, что звуковой аспект послужил смене эстетических конвенций, где театральной эстетике

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

Итак, рассматривая семантику устной речи, Б. М. Гаспаров утверждает, что элементы устной речи, в отличие от элементов письменной речи, теряют дифференцированность. Потенциальность возможности их связи с близлежащими (близкими по времени произнесения) элементами сильно возрастает по сравнению с дифференцированными и кодифицированными связями письменной речи.

Этот тезис Гаспаров доказывает различными примерами из синтаксиса устной речи. Разбирая синтаксис отдельных фраз, он выделяет три деструктурирующих тенденции: *инверсии, прерывания, повторы*.

Свойства устной речи, не коррелирующие с письменной коммуникацией, описываемые в статье Б. М. Гаспарова, еще ближе продвигают нас к предмету перформативных исследований. В тексте предлагается шесть таких свойств: интонация, динамика, темп, регистр, тембр, агогика. Исключительно значимым нам видится введение этих свойств, хотя многие из них выглядят как само собой разумеющиеся. Но это только на первый взгляд. Дело в том, что если представить себе эти шесть параметров, соединенных в систему как метод анализа устной речи (в рамках перформативных исследований), то после определенных усилий по освоению различий между тембром голоса и регистром речи или динамики и темпа речи, мы можем получить чрезвычайно полезный инструмент, позволяющий и понимать, следить за динамикой перформанса (например, распространенных с недавнего времени в театре обсуждениях и диспутах после спектакля), а также и выявлять структуру в случаях, где театральная система учитывает или контролирует организацию речи.

Описывая специфику свойств устной речи, Б. М. Гаспаров вводит очень многообещающее определение для анализа театральной коммуникации – говорит о том, что тембр, интонация говорящего внутри линейно развертывающейся коммуникации настраивает декодирующий инструмент слушающего. Что и является смыслообразующим в устной коммуникации, и что именно (наличие или отсутствие настройки) отличает устную и письменную коммуникацию.

То есть, доказательство правомерности выделения «устной речи» как особого объекта семиотики по отношению к «письменной речи» реализуется у Б. М. Гаспарова через временной план коммуникации (однолинейный и неотвратимый) и наличие невербальных семиотических систем, определяющих коммуникацию и требующих декодирующей настройки от адресата.

Теоретические следствия тезисов статьи Б. М. Гаспарова для рассмотрения перформанса или театрального события двойственны. Нам открывается рассмотрение спектакля/события как акта «устной речи», с возможностью построения «диаграмм» изменения свойств речи: интонации, динамики, темпа, регистра, тембра, агогики.

И даже драматический театр, как и перформанс звучащей речи, эта теория позволяет понимать как реальный или вымышленный акт перевода письменной речи в устную, а также как акт настройки реципиента.

Если следствия первого определения открывают возможность построения алгоритмов исследования невербальных структур се-

на смену приходит эстетика перформативного, мы заимствуем из текста Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» 2004 года.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

миозиса, то следствием второго определения оказываются методы изучения культурного функционирования театральных коммуникаций, а именно – выявление контекстов, определяющих процесс перевода и влияющих на него.

В статье Б. М. Гаспарова дается определение художественной речи (поэзии, литературы), в которой отличием художественной речи оказывается большая гетерогенность и многоканальность. Современную литературу Гаспаров определяет как лабораторию по установлению новых отношений между письменной и устной речью. А также еще одним тезисом статьи оказывается возможность реванша устной речи по отношению к письменной в новейшей культуре.

Проверить ценность этих тезисов для понимания актуальных практик перформативных искусств мы предлагаем разбором нескольких казусов, которым мы были непосредственным свидетелем.

Традиция понимания модернистского искусства, идущая от текстов Клемента Гринберга, предлагает нам опознавать модернистское искусство по критическому отношению к собственным средствам[5]. Этот определение, высказанное Гринбергом по отношению к модернистской живописи, приобрело широкое хождение, но самое главное, что именно оно позволяет понять, как в последнюю четверть XX века в практиках современного искусства рефлексия новых средств порождала появление новых видов искусства[6].

Наблюдая за историей исполнительских искусств, можно зафиксировать, что «устная речь» вдруг способна оказываться тем художественным средством, на которое указывает та или иная практика. Так, в одном из самых коронованных текстов для театра последних лет, мы имеем в виду текст «28 дней» Ольги Шиляевой[7] (2018), смысл возникает именно в устной коммуникации между перформерками и зрителями в тех эпизодах пьесы, когда, например, озвучиваются эвфемизмы к медицинскому термину «менструация». Этот акт перевода письменных или субкультурных дискурсов в план устной публичной речи в перформансах по тексту «28 дней» расценивается и как активистские жесты борьбы против женской дискриминации, и как жесты, указывающие на перформативный характер театра, в котором речь меняет социальную реальность.

Чтобы такое событие как текст «28 дней» Ольги Ширяевой состоялось как успешное, нам кажется, нужно обратиться к тому, как «устная речь» осмыслялась чуть раньше в перформансе и экспериментальном театре 1980–2010 годов.

Если воспользоваться лексикой Б. М. Гаспарова, то одной из деструктурирую-

[5] Клемент Гринберг вошел в русский критический контекст именно определением модернистской живописи и оппозицией «авангард/китч» благодаря двум переводам, в остальном его влияние связано с полемикой с ним в текстах Розалинд Краусс.

[6] Мы имеем в виду постоянно пополняющийся глоссарий современного искусства. Пополняется он различными понятиями, образующимися за счет указания все новых и новых средств, артикулированных в работе (street art, land art, digital art и т. д.).

[7] Этот текст был переведен на европейские языки, постановки и текст номинировались на государственную театральную премию «Золотая маска» 2020 (в частности, в номинации «Лучшая работа драматурга»).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

щих тенденций, позволяющих ощутить устную речь как художественное средство, а не как средство коммуникации, в перформативных искусствах является экстраординарный предмет речи.

Наше предположение состоит в том, что речь об экстраординарном оказывается художественном средством в практиках искусства соучастия. То есть, для того, чтобы речь из несемантизированного элемента превратилась в объект семиотики, перформанс 1980–2010 годов предлагал свидетелю иметь отношение с речевыми ситуациями, где ведется речь об экстраординарном.

Речь об экстраординарном как художественное средство появляется в перформансе еще и по причине того, что комментарий к искусству перемещается со времен концептуального поворота 1970-х из позиции маргиналий, комментария и из критического дискурса в текст самого произведения.

В искусстве соучастия минимизируются визуальные средства, материальные средства искусства, а его материальность создается перформативными средствами (голос, присутствие, пространство перформанса), и этот поворот делает речь одним из центральных художественных средств, а рефлексию этого средства – сюжетом ситуаций, акций или театральных событий[8].

Речь об экстраординарном (пока можно предположить, что речь об экстраординарном выступает знаком теории искусства) и появляется, и осмысляется критически в разнообразных художественных практиках, начиная с 1970-х годов. Экстраординарное, конечно, понимается нами как антоним повседневному, эта дихотомия может быть репрезентирована различными оппозициями, например: единичное – типичное, эстетическое – повседневное, ценность – норма, норма – преступление и т. д.

Попробуем рассмотреть несколько примеров, в которых сюжетом оказывается рефлексия речи об экстраординарном, чтобы очертить некоторые характеристики искусства, которое попробуем назвать «Искусством откровения».

Летом 2019 года в орнитарии парка «Сокольники» я участвовала в спектакле «Что ответили птицы Франциску Ассизскому?». Этот спектакль – копродукция компании «Трансформатор.док» и орнитария парка «Сокольники». Публика проводила некоторое время в ситуации пространственного, мизансценического, сюжетного, in situ диалога с птицами. При выходе из пространства перформанса каждый человеческий участник имел возможность оставить письменное свидетельство или документацию своего присутствия, написав на флип-чарте что-то из мысленного диалога с птицами орнитария.

Можно рассмотреть эту ситуацию как принуждение к речи об экстраординарном. Для принуждения используются инструкции (как вести себя с птицами, как записывать ответы в случае, если вы получили ответ от птиц), инструменты (бумажки с вопросами, которые нужно задавать птицам). Речевой акт документируется самой публикой на листе бумаги, за-

[8] Понятие искусства соучастия мы используем вслед за историей искусства, написанной Клер Бишоп (К. Бишоп. Искусственный ад, 2012). Ее предложение, связанное с тем, чтобы увидеть соучастие как средство в искусстве XX века, дает нам возможность, отталкиваясь от сегодняшних актуальных популярных практик, рассматривать возникновение приема в обратной временной перспективе.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

крепленном у выхода так, что документация остается в пространстве перформанса после того, как публика покидает это пространство. Если рассмотреть условия производства речи об экстраординарном, то нужно признать, что этими условиями организаторы события предлагают считать реальность экстраординарного, особого, неповседневного опыта. «Перевороты», применяемые организаторами спектакля к ситуации коммуникации и порождаемой ею речи, происходят из нарушения конвенций театра и расхожих представлений среднего европейца по отношению к животным и птицам. Например, переворачивается *функция зрителя*, ведь птицы сидят на своих местах, а люди входят в пространство перформанса. Инструкция-принуждение задавать вопрос птице, переворачивает *предпосылку о человеческом превосходстве* над царством животных и птиц и вменяет отряду птиц такие качества, как мудрость и превосходство над людьми.

Этот экстраординарный опыт в спектакле не репрезентируется речью, иначе бы организаторы просили написать ответ на вопросы «что вы почувствовали, когда…» или «что вы подумали, когда…». Напротив, документация речи выступает индексальным знаком, указывающим на состоявшееся в пространстве перформанса событие. Значимым элементом самого перформативного пространства, его таксономии, оказывается документация многочисленного участия в производстве речи об экстраординарном. Здесь мы имеем в виду, что аргументом за производство новых и новых свидетельств, конечно, выступает наличие уже полученных свидетельств. Подтверждение соучастия, документация соучастия играет сюжетообразующую роль театрального акта. В перформансе разыгрывается ритуал утверждения наличия экстраординарного, как бы воображаемого или реального свидетельства.

Глобальное или межкультурное пространство современного исполнительского искусства включает для нас события вне зависимости от их институционального дизайна.

Можно упрекнуть нас в критическом взгляде, но, действительно, концепты истории искусства влияют на то, как выстраивается объект внимания исследователя современной культуры. Двигаясь от 2019 года в обратной перспективе, мы обнаруживаем следующий источник, о котором хотелось бы подумать, – это ситуации Тино Сегала.

Летом 2017 года я стала участницей сконструированных ситуаций Тино Сегала, посетила Музей архитектуры и Государственную Третьяковскую галерею на Крымском валу, где выставлялись произведения этого художника. Среди работ была одна ситуация, в которой принуждение к речи также выступало в качестве художественного средства, это работа «Прогресс» (2010), в которой представители музея принуждали публику к разговору о прогрессе и движению вверх по лестнице. Я использую глагол «принуждали» намерено, чтобы несколько утрировать эффект. Можно сказать, что разговор сопровождал нормативное движение вверх по лестнице в пустом здании музея, а можно рассмотреть прогулку по лестнице как безальтернативный подъем вверх в сопровождении собеседника. Деконструкция алгоритмов поведения участников ситуации со стороны музея так просто не дается, поскольку для нее нужен хотя бы один повтор собственного участия. Драматизм этого участия как раз оказывался в том, что диалоги о прогрессе оказывались в памяти свидетелей этой ситуации, с

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

которыми мне доводилось общаться, стертыми, они во время посещения музея воспринимались явным образом как средства, а ретроспективно оказывались художественным средством именно в смысле автономного структурного значения формальных приемов речи, которые стирались из памяти. В случае с этой сконструированной ситуацией оппозицией темы разговора оказывается нормальное, привычное, обыкновенное, рутинное, а прогресс выступает фигурой экстраординарного опыта или ценности, побуждающей к действию. Я имею в виду, что в контексте музейной ситуации Тино Сегала тема разговоров приобретала очень четкие экстраординарные очертания, так как необходимость осмыслить причину такого выбора темы выталкивала сознание к выводам, что эта тема вытеснена из «моей»(!) повседневности, что эта тема в художественном музее обретает значение, синонимичное ценности модернистской культуры. Движение вверх в ситуации «Прогресс», реализованной в Москве в 2019 году, воспринималось мной как движение как-то соотнесенное с ценностью прогресса. То есть средствами перформанса: исполнением импровизированного диалога, движением по лестнице, участием в ситуации знакомства с незнакомцами, – в движение приводилась рефлексия о художественной речи или вытесненной из повседневности речи о ценностях.

Более отчетливо речь об экстраординарном (как об опыте искусства) рефлексируется в работе Тино Сегала “This Objective of that Object“ (2004), которую я знаю только из литературы[9]. В ней посетителя музея неожиданно окружают фигуры, стоящие к нему спиной. Эти стоящие спиной к посетителю музея фигуры поют «Цель этого искусства – стать темой дискуссии». По истечении времени, которое посетитель проводит в молчаливом созерцании ситуации, фигуры укладываются под ноги посетителю, не давая ему пройти вперед и только в случае, если посетитель вступает в диалог об объекте искусства, фигуры, продолжая диалог и, следуя за посетителем, все-таки позволяют, разрешают ему двигаться дальше по музею. Сопроводив посетителя до следующего отрезка пути, фигуры прекращают преследование.

Если в ситуации «Прогресс» однозначной связи между речью и движением вроде бы нет, то в ситуации «Тема искусства – объект искусства», речь об искусстве буквально становится средством передвижения по истории искусства или по пространству искусства. В случае этих двух произведений хорошо видно, в чем гений Сегала и почему его искусство так популярно. Рефлексию о средствах перформанса (речи, перформативном пространстве, временных рамках, присутствии) он, по законам авангарда, тривиализирует.

Последний в этой перспективе случай уже из контекста истории русского акционизма – это случай ПЗГ («Поездок за город»), первого тома документации акций ПЗГ 1970–1980-х годов. В этом томе кроме документаций акций ПЗГ опубликованы также документации индивидуальных акций, имеющих отношение к коллективным акциям первого тома. Художественная революция проекта «Поездки за город» заключается в том числе в том, что впервые в русском искусстве речь об опыте

[9] Бишоп К. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // Художественный журнал № 82 (2011). С. 57–69.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

участия включается коллективом авторов ПЗГ в само время акции, а документации обсуждений акций наряду с документацией планов акций оказываются среди опубликованных документов. Этот прием, который можно осмыслить как трансгрессию формы произведения, поставил речь об искусстве в двойственное положение. С одной стороны, ее статус как статус комментария предполагал реализацию привилегии по отношению к непосредственному участию в акции, с другой стороны, – время обсуждения как время акции вводило речь об экстраординарном в репертуар художественных средств коллективного перформанса.

Практика ПЗГ интересна тем, что не прерывалась и возобновляется с 1970-х годов, а также тем, что включает несколько повторяющихся элементов, среди которых: проезд до места действия, коллективное действие, коллективная беседа, документация и последующая публикация. Новация Андрея Монастырского и его круга заключалась в том, что беседа лишалась функции комментария и включалась в текст самой акции. Этот прием, эта структура была повторяющейся, регулярной, и благодаря этому беседы и документация бесед в первом томе ПЗГ также встают в перформативный ряд, где речь об экстраординарном выступает как художественное средство. Акция Никиты Алексеева 1980 года «10 000 шагов» также вошла в первый том «Поездок за город». В этом произведении художник действует по заданному себе алгоритму, останавливаясь через каждые 1000 шагов на пути в 10 000 шагов и записывая тексты на карточки, часть из которых он оставлял на дороге, в пространстве перформанса, а другую часть – в тетради, которую уносил с собой. Формат носителя, по всей вероятности, влиял на характер речи, тексты на карточках графически опознаются как поэтические, тексты в тетради как прозаические.

В комментариях автор употребляет понятия «опыт пути» по отношению к тому, что является предметом искусства, и «разметка пути» (то, что документирует исполнение этого исследования, эксперимента). Здесь, как и в описанном выше случае спектакля «Что ответили птицы Франциску Ассизскому?», пространство перформанса наполняется следами воображаемой речевой коммуникации.

Понятие «Искусство откровения» может служить для описания практик перформативных искусств, в которых «речь об экстраординарном» выступает как деструктурирующая тенденция, настраивающая свидетеля на восприятие акустического события. Благодаря этой тенденции разрушается процесс семиозиса письменного текста (в театральной коммуникации предшествующего исполнению), исчезает функция сценической речи, иллюстрирующей структуры текста и возникает устная речь как материальность пространства перформанса.

Источники

Шиляева О. «28 дней» // Colta.ru. Адрес доступа https://www.colta.ru/articles/theatre/19029-28-dney-olgi-shilyaevoy

Гилёва А., Гордиенко Е. и др. «Что ответили птицы Францизску Асизскому»? ЦТИ «Трансформатор» совместно с Орнитарием парка «Сокольники». 2019.

Сегал Т. « A Progress». 2006

Алексеев. Н. «10000 шагов» // Поездки за город [Текст]: [о группе «Коллективные действия»: сборник] / А. Монастырский [и др.]; [Монастырский А. В., сост.]; Коллективные действия. Вологда: Полиграф-Периодика, 2011.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00030

Список литературы

1. Аронсон О. В. Право на искусство // Синий диван. 2016. Вып. 21. С. 29–49.
2. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства; пер. с англ. В. Соловья. М.: V-F-C press, 2018. 522, [3] с.
3. Бишоп К. Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // Художественный журнал № 82 (2011). С. 57–69.
4. Буррио Н. Реляционная эстетика; Постпродукция / Николя Буррио; пер. с фр. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, сор. 2016. 215 с.
5. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 567 с.
6. Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект // Ученые записки Тартуского университета. 1978. Вып. 442. С. 63–112
7. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности; пер. с англ. А. Шестаков. М.: Ад Маргинем пресс, сор. 2017. 103 с.
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности; пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
9. Greenberg C. Art and Culture: Critical Esseys / Boston. Beacon Press. 1984. 278 c.

References

1. Aronson, O. (2016) Pravo na iskusstvo (The Right to Art) // Siniy divan (Blue Sofa). 2016. Vol.21. S.29–49. (in Russian).
2. Bishop, Claire. Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship / Claire Bishop. London; New York: Verso Books, 2012.
3. Bourriaud, N. Relational Aesthetics. Paris: Presses du réel, 2002.
4. Bulgakova O. Golos kak kulturny fenomen (The Voise as a Cultural Phenomen). Moskau: NLO. 2015. (in Russian).
5. Gasparov B. Ustnaya rech kak semiotichesky ob‘ekt (Oral Speech as semiotic Object) // Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta (Scientific Notes of the University of Tartu). 1978. Vol. 442. S. 63–112. (in Russian)
6. Greenberg C. Art and Culture: Critical Esseys / Boston. Beacon Press. 1984. 278 c.
7. Krauss, Rosalind E. A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition / Rosalind Krauss. New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2000.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

Елена Владимировна ПЕТРОВСКАЯ / Helen PETROVSKY

Институт философии Российской Академии наук (РАН), Москва, Россия
Руководитель сектора эстетики, кандидат философских наук

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Head of the Department of Aesthetics, PhD in Philosophy
epetrovs@iph.ras.ru

РЕЧЬ И РЕВОЛЮЦИЯ
(набросок теории действия)

Один из основных тезисов исследования – утверждение о том, что речь, отголоски которой опознаются как отдельные высказывания в ходе коллективных выступлений, является эффектом действия массы, заявившей о себе как самостоятельная сила еще в XIX веке. В связи с этим уместно вспомнить два образа массы, формирующиеся в философии Нового времени, а именно толпу у Т. Гоббса и массу как динамику материальных сил у Б. Спинозы. Употребляя, по сути, один и тот же термин (*multitude, multitudo*), философы толкуют его совершенно по-разному. Именно материалистическое и физикалистское понимание массы как совокупного действия множественных сил и закрепляется за социальными движениями в современном мире. И именно поэтому радикальная философия Спинозы, ориентированная на познание действительных причин явлений, и становится сегодня столь востребованной и актуальной. Можно сказать, что это философия, отдающая приоритет взаимодействиям тел или, по-другому, отношениям. В такой перспективе и следует рассматривать трансформации, имеющие сегодня глобальный охват.

В качестве примера речи, участвующей в самих преобразованиях, приводятся лозунги. Их можно отнести к разряду так называемых перформативных высказываний, которые меняют существующее положение вещей. Впрочем, примеры последнего времени свидетельствуют о том, что лозунги больше похожи на констатирующие высказывания, а не перформативы. Таковы и многие французские лозунги мая 1968-го, и особенно лозунги 2011 года, замеченные во время протестных акций в Москве. Анализируя майские события, известный социальный философ Мишель де Серто выделяет право на высказывание как основополагающее право личности, которое было заявлено благодаря речи, зазвучавшей неожиданно со всех сторон. «Взятие речи» (*la prise de parole*) он приравнивает к взятию Бастилии. Однако нам представляется, что это не индивидуализированная речь, а лишь отдельные фрагменты того гула голосов, который есть не что иное, как выражение массового действия. В этом смысле и следует понимать происходящий с языком сдвиг или смещение (по выражению самого де Серто). Так речь, участвуя в изменениях, придает им небывалую наглядность.

Это косвенно указывает на кризис представления (в философском смысле), но точно так же и на кризис представительной модели демократии. Один из главных лозунгов Болотной площади – «Вы нас даже не представляете» – как раз и сообщает нам об этом. В социальном плане место представительства занимает прямая демократия, то есть низовые общественные инициативы; в области искусства, театра в том числе, свои права заявляет новая документальность, которая, избегая зрелищности, работает с заимствованной речью (речь как «найденный объект»). Во всех случаях мы имеем дело с выходом на поверхность «множества» (multitude) как проявления динамики современной социальной жизни. Для своего описания такая динамика требует новых аналитических средств, например альтернативной семиотики. Здесь на по-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

мощь исследователю может прийти Ч. С. Пирс с его трехчленной структурой знаков, а также идеей абдукции как способа выявления существующих, но неявных связей. Главное, однако, в том, что действующие массы приводят в конечном счете к изменению представления о революции. Революции сегодня не подчиняются старым марксистским догматам. Это уже не кровавые бойни, а ненасильственные массовые действия, приводящие к глубоким трансформациям. Такой итог и можно считать не только завоеванием, но и прямым наследием мая 68-го.

Ключевые слова: речь, революция, массы (множество), действие, лозунг, отношение, антропология, Б. Спиноза, Т. Гоббс, М. де Серто, Ч. С. Пирс.

SPEECH AND REVOLUTION
(an outline for a theory of action)

One of the main contentions of the present study is as follows: Speech, the echoes of which are perceived as individual statements in the course of collective demonstrations, is the direct effect of mass action. The masses appeared on the historical arena as an independent force already in the 19th century. It is appropriate to recollect two images of the masses that took shape in the early stages of Modernity, namely, that of the mob in Thomas Hobbes and that of a dynamic of material forces in Benedict Spinoza. Although the term they use is the same (*multitude, multitudo*), its reading by the two philosophers is radically different. It is a materialist and physicalistic understanding of the masses as the combined action of multiple forces that holds true for contemporary social movements. And this is the exact reason why Spinoza's radical philosophy aimed at the discovery of the real causes of phenomena becomes so relevant and topical today. One can say that this philosophy prioritizes the interactions of bodies or, to put it another way, highlights relations. It is from this perspective that one should be treating transformations that we witness on a global scale.

Slogans are an example of speech that participates in transformations themselves. They can be viewed as so-called performatives that change the existing state of things. However, recent phenomena tend to alter our idea of slogans: they have become closer to constative utterances rather than performatives. Such are many of the French slogans of May '68, but especially those that were displayed at the 2011 protest actions in Moscow. Analyzing the events of May '68, the acclaimed social scientist Michel de Certeau emphasizes the right to speech as the fundamental right of individuals asserted thanks to the sudden outbreak of enunciation. He compares the taking of speech (*la prise de parole*) with the taking of the Bastille. My claim, however, is that, unlike individualized speech, we are dealing with the drone of voices, which is nothing other than the expression of mass collective action. And such is the precise meaning of the "displacement" of language (a term used by de Certeau himself). Thus speech that participates in transformations makes them strikingly apparent.

This indirectly points to the crisis of representation (in the philosophical sense) but also to the crisis of representative democracy. One of the main slogans of Bolotnaya Square – "You don't even represent us" (also meaning: "You cannot imagine what we are capable of") – unambiguously testifies to this. In the social sphere, representation is replaced with direct democracy or grassroots social initiatives, while in the sphere of art, theater included, new documentality is gaining ground. Avoiding any kind of spectacularity, the latter engages with appropriated speech (speech as a "found object"). In each of these cases we are dealing with the appearance of the "multitude" as the manifestation of the dynamic of contemporary social being. A dynamic of this kind calls for new analytical tools, for example, an alternative semiotics. Here one may draw inspiration from Charles Sanders Peirce, especially his tripartite structure of signs as well the idea of abduction as a way of uncovering already existing but

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

implicit connections. The crucial thing, however, is that masses engaged in collective action lead to a new understanding of revolution, which has nothing to do with the old Marxian doctrine. Revolutions today are no longer bloodbaths; they are non-violent mass actions resulting in deep transformations. This appears to be not only the achievement but also the direct heritage of May ’68.

Key words: speech, revolution, masses (multitude), action, slogan, relation, anthropology, B. Spinoza, Th. Hobbes, M. de Certeau, Ch.S. Peirce.

*Ни в коей мере не претендуя говорить от имени театра как вида искусства, постараюсь нащупать точки, где театральное или театр в узкожанровом смысле этого слова пересекаются с областью, которую можно назвать внетеатральной или нетеатральной. Поясню, о чем идет речь. Рассмотрим для начала ряд понятий, которые могут потребовать от нас дополнительного прояснения. Прежде всего, понятие «эстетика». Этот термин продолжает нас волновать, и он так или иначе заведомо ценностно окрашен. То есть под эстетикой мы понимаем нечто выделенное, по крайней мере нечто привилегированное в своем культурном статусе, нечто безусловно ценное. Однако, если мне доведется, я буду употреблять слово «эстетика» отнюдь не в указанном смысле. Я буду использовать его, пожалуй, в том остаточном смысле, который только и возможен сегодня, а именно – как чувственный опыт. Находясь в нашем времени, которое весьма разноречиво и показывает нам различные образцы в сфере театральной, политической да и просто повседневной жизни, мы должны использовать слово «эстетика» очень аккуратно. Я буду говорить об эстетике – или подразумевать эстетику – в смысле чувственного опыта.

Естественно, если мы редуцируем это понятие до чувственного опыта, у нас отпадет необходимость говорить о ценном и неценном, притом что такое различение проблематично уже само по себе, в том числе и в отношении современного театра, насколько я могу судить. Во всяком случае, это так в отношении современного искусства. Чтобы в этом убедиться, достаточно ознакомиться с работами Ильи Кабакова, который всем своим творчеством отстаивает «мусор» – то, что обречено на забвение или умирание в культуре.

А теперь сделаем еще один шаг навстречу театру. Нередко приходится слышать, что театр – это некие перформативные практики. Такое словосочетание звучит как плеоназм. В самом деле, что значит «перформативные практики»? Ведь перформанс – это исполнение, некоторое действие, представленное зрителю на сцене. Конечно, есть понятие перформанса как жанра художественной деятельности или современного искусства. Но можно говорить о перформансе как об исполнении. Собственно, если переводить это слово на русский язык, оно и означает «исполнение».

** Данный текст подготовлен на основе выступления на тему: «Речь и революция. Эстетическая теория» при участии Ю. Г. Лидерман (программа лаборатории Theatrum Mundi совместно со Школой современного зрителя и слушателя; Электротеатр «Станиславский», г. Москва, 26 октября 2018 года).*

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

Однако я также хочу обратить внимание на то, что есть и понятие перформатива. В лингвистике это понятие связано с именами Дж. Сёрля и Дж. Остина, которые занимались перформативом напрямую[1]. «Перформатив», собственно, есть не что иное, как транслитерация: его не переводят никаким отдельным словом, и он означает определенный тип высказываний, которые меняют существующее положение вещей. Излюбленный пример из Остина таков: «Я беру эту женщину в жены». Имеется в виду клятва, которую дает каждый из супругов при вступлении в брак (в данном случае мы имеем мужскую версию брачного обета). Как бы то ни было, это такого рода высказывание, которое участвует в реальной трансформации. То есть это, если угодно, преобразующее высказывание или, проще, высказывание-действие. Перформатив и сто́ит воспринимать именно в таком ключе – как высказывание-действие. И вот тут мы подходим вплотную к тем высказываниям, которые звучат сегодня в мире в ходе многочисленных протестных выступлений. Эти движения происходят повсюду, и их новую волну мы зафиксировали в нашей стране в 2011 году. Но 2011 год – это и движение «Оккупай», охватившее по-настоящему весь мир. А это приближает нас к нашей основной теме, которая обозначена как «революция».

Если говорить о перформативе очень коротко, не вдаваясь в специальные рассуждения лингвистического толка, то, наверное, можно вспомнить лозунги, которые были характерны для «настоящей» революции. Я имею в виду революцию 1917 года, которую теперь, правда, называют государственным переворотом. Но тогда произносимые лозунги действительно звучали как требования очень радикальных изменений, требования-изменения. Что имеется в виду? «Мир – народам!», «Хлеб – голодным!», «Земля – крестьянам!», «Фабрики – рабочим!» Эти требования были продиктованы реальной политической и экономической борьбой, и их заявление означало шаг – по крайней мере шаг – к реализации, достижению провозглашенных целей. Безусловно, это были лозунги перформативные.

А теперь посмотрим на те лозунги, которые звучат сегодня и которые звучали в 1968 году, тем более что совсем недавно мы отмечали пятидесятилетие майских событий. «Что было в 68-м году?» – задаются вопросом современные исследователи и не могут дать однозначного ответа. Применительно к Франции речь может идти, конечно, о студенческих волнениях. Вслушаемся в эти лозунги. По сравнению с теми, что известны нам самим, они звучат совершенно по-другому. Вот один из самых известных лозунгов (его следует воспроизвести по-французски, поскольку всегда возникает известная неточность с переводом): «Défense d'interdire». Замечу, что эти лозунги неизменно принимали вид граффити. То есть их не столько произносили, сколько писали, – шаг в сторону современного искусства: лозунги в виде городских граффити, безымянных надписей на стенах. Итак, «Défense d'interdire»

[1] Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное / Пер. с англ. Л. Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135; Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? / Пер. с англ. И. М. Кобозевой // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII: Теория речевых актов / Сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова. Общ. ред. Б. Ю. Городецкого. М.: Прогресс, 1986. С. 151–169.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

– «Запрещено запрещать». Но тут два разных слова, поэтому как это лучше перевести? Наверное, словами «Нельзя запрещать». Что, между прочим, вызывает в памяти ленинский призыв «Не сметь командовать!», произнесенный им в 1919 году по поводу более или менее зажиточных крестьян. Он тогда имел в виду союз пролетариата и крестьянства и требовал, чтобы к крестьянам относились со всей возможной осторожностью, вербуя их в союзники, а не отталкивая от себя.

Но вернемся во Францию 68-го года. Знаменитый лозунг «Будьте реалистами, требуйте невозможного», звучавший той весной, принадлежит, как хорошо известно, Че Геваре. Но были и такие – их большинство, – чье авторство установить нельзя. Вот некоторые из этих лозунгов: «Изнасилуй Alma Mater!», «Мы никогда не придем к власти», «Долой абстрактное, да здравствует эфемерное!», «Алкоголь убивает. Прими ЛСД», «Отоприте двери психушек, тюрем и других факультетов!», «Поговорите с соседями», «Ненавижу писать на стенах», «Мы все – немецкие евреи». Последний лозунг, кстати говоря, насквозь контекстуален: он связан с одним из лидеров движения Даниэлем Кон-Бендитом, который учился не в самом Париже, а в университете Нантера. Кон-Бендит стал настоящим возмутителем спокойствия, спровоцировав студентов других университетов на активное сопротивление властям. Полиция попыталась призвать студентов к порядку, а противники Кон-Бендита стали обзывать его евреем, тем самым открыто демонстрируя свой антисемитизм и расизм. Возникший на этой волне лозунг – реакция студентов на противодействие, оказываемое со стороны властей и поддержавшей их консервативной части населения[2].

И еще несколько лозунгов. «Профсоюзы – публичные дома». Или вот такой, коррелирующий с театром: «Искусство умерло. Освободите будни» (по-другому – «Освободите повседневность»). Еще один: «Я люблю тебя! О скажи это с помощью булыжников!» Лозунг весьма знаменательный, ведь французские студенты, парижские прежде всего, разбирали мостовые, и поэтому мотив булыжника, напоминающий нам самим о событиях 1905 года, очень актуален для французов. По-французски «булыжники» – «les pavés». И в связи с этим вспомним один из самых знаменитых лозунгов: «Под булыжниками – пляж!» (подразумевается спрятанный под ними песок), «Sous les pavés, la plage!» К этому можно добавить и довольно хулиганские высказывания. Например, такое: «Распахивай свой ум так же часто, как свою ширинку!» Таков примерный диапазон лозунгов, звучавших в мае 68-го. При этом важно обратить внимание на то, что, какими бы приведенные лозунги ни были по тону, их вряд ли можно отнести к перформативам. Вряд ли это такие высказывания, которые меняют существующее положение вещей. Если по-прежнему выражаться на языке лингвистической теории, то это скорее констативы – констатирующие высказывания. Таким способом можно описать нечто и даже, возможно, выразить к нему свое отношение. Но это явно не высказывания-действия.

[2] См. подробнее: Bourg J. From Revolution to Ethics. May 1968 and Contemporary French Thought. Montreal & Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. P. 19–25.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

Что же мы слышим в этих высказываниях? Впрочем, выясняется, что нам и не нужно идти так далеко. Действительно, зачем обращаться к 1968 году, когда мы можем вспомнить 2011 год и прежде всего Болотную площадь? Там вместо лозунгов в привычном понимании были таблички, изготовленные отдельными участниками, и одна из них врезалась мне в память. Она была удивительна по своей скромности и одновременно по какому-то уникальному чувству времени и места. Надпись звучала так: «Я видел вброс». Ничего больше. Речь очевидным образом идет о злоупотреблениях на тогдашних выборах в Госдуму. Это высказывание можно отнести к констативам, причем, похоже, очень личного свойства. Полагаю, что в контексте местного протестного движения это может означать только одно – указание на пробуждение политического самосознания, если воспользоваться немного устаревшим языком. То есть указание на внезапное пробуждение к гражданской жизни ни больше ни меньше как целого поколения. Имеется в виду так называемое поколение нулевых, или путинское поколение, которое обвиняли в том, что оно насквозь аполитично.

Все эти примеры нам нужны для того, чтобы мы могли вслушаться в речь, – ведь так звучит наша тема. На этом этапе нам важно понять, каков, собственно, статус этой речи. Несмотря на то что это вроде бы высказывания, которые можно записать за кем-то конкретно – по видимости индивидуальные высказывания, – я тем не менее исхожу из другого понимания. Это речь, которая не принадлежит никому по отдельности. Продлевая эту мысль, можно предположить, что это особый тип речи, который является *речью-действием*, если мы исходим из того, что именно массовое действие заявляет о себе через речь, становясь для нас видимым, доступным, осязаемым благодаря потенциально бесконечной серии высказываний – множественных, разнородных, разлетевшихся на мелкие осколки. Ведь не секрет, что сегодня действует масса. Это, по моему убеждению, ключевой тезис как для XX, так и для XXI века, хотя осознание появления и выхода на авансцену массы как движущей силы истории произошло еще в XIX столетии. И это понимали теоретики, внимательные к ходу экономических и политических процессов. Первым в их ряду стоит, конечно, Маркс[3].

Массы – это уже не индивид. Мы должны отдавать себе в этом отчет, потому что мы привыкли обо всем – о себе, о театре, о любимом и нелюбимом – думать в сугубо индивидуальных терминах – я, мое, не мое. Однако в данном случае необходимо сменить ракурс и подумать о высказываниях как о проявлении того, что заведомо охватывается коллективом. Но коллективом не оформленным, не закрепленным институционально, а представляющим собой некоторую общность. Вообразим голос, не принадлежащий никому в отдельности, и одновременно голос всех. Поэтому такие высказывания невозможно и не нужно индивидуализировать.

Все это, бесспорно, очень важно для понимания того, куда смещаются современные протестные движения. А они, в свою очередь, наводят на мысль о том, как трансформируется понятие революции. Для нас революция в ис-

[3] О роли научных открытий К. Маркса см.: Альтюссер Л. Ленин и философия / Пер. с фр. Н. Кулиш. Ред. пер. и послесл. В. Софронова. М.: Ad Marginem, 2005. С. 24–43.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

торическом смысле этого слова – прежде всего и главным образом насилие. У меня нет готовой теории революции, какой я могла бы с ходу поделиться. Однако речь массы, заявившей о себе на исторической арене относительно недавно, помогает нам поставить заново проблему революции. Как показывает практика, сегодня мы в основном имеем дело с революциями ненасильственными. Это те самые революции, которые у нас определяют как цветные, хотя приходится признать, что это не более чем пропагандистский штамп, поскольку речь идет о низовых движениях, о динамике совместно действующих сегодня масс.

Если немного углубиться в тему, то можно вспомнить, как ряд философов Нового времени, занимавшихся политической теорией, уже тогда высказывались о том, что такое «многие» – «многие», которые становятся активной силой на политической сцене при разных обстоятельствах. Страх перед этими «многими», перед тем, что иные называли «чернью», испытывал и Томас Гоббс. Он чурался народных масс, пренебрежительно именуя их «толпой». Это очень точный перевод с английского, но слово-то одно, в каком бы смысле оно ни употреблялось. И слово это «multitude». У Гоббса оно действительно означает толпу, потому что он дает массе следующее хлесткое определение: «the dirt and dregs of men», «грязь и подонки людские»[4]. Как видим, Гоббс не скрывает своего резко отрицательного отношения. Спонтанному, стихийному движению толпы – а это то, что сегодня и есть наша политика, наша повседневность, сама наша политическая жизнь, – он противопоставляет понятие «народ». Народ – это некое единство, коррелирующее в его сознании с понятием «государство». Итак, мы видим, как на заре Нового времени возникает дихотомия «масса – народ»[5].

Но есть другой мыслитель, вступающий в полемику с Гоббсом, правда, не прямую, а заочную. Мыслитель этот – Бенедикт Спиноза. Спиноза использует то же самое понятие. Однако пишет он по-латыни, и в его сочинениях фигурирует «multitudo», которое у нас учтиво переводят как «массы», «народные массы». Это в принципе правильно, поскольку у Спинозы совершенно другой образ того, кто и как делает политику и на основании чего складывается общество. Стоит ли говорить, насколько важно обращаться к таким философским подсказкам? Это нужно делать с помощью комментаторов, конечно, потому что хотя такие тексты и трудно читать без подготовки, в них все-таки можно найти ключ к пониманию того, что происходит сегодня. И связано это, в частности, с тем, что Спиноза – не психологический мыслитель. В XVII веке не было науки психологии. Конечно, существовало представление о философском субъекте. Однако субъект и «я» – вовсе не одно и то же. И если представление о философском субъекте уже сформировалось, то еще не было психологического «я», и за ним еще не было закреплено никакой ценности, что случится намного позднее.

Вместо этого было представление о физике вещей. И именно физику вещей, включая политическую жизнь, мы можем почерпнуть у

[4] Hobbes Th. Man and Citizen (De Homine and De Cive) / Ed. by B. Gert. Indianapolis, Ind.; Cambridge: Hackett Publishing Co., 1991. P. 224.

[5] См. об этом: Вирно П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни / Пер. с ит. А. Г. Петровой под ред. А. А. Пензина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 7–9.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

Спинозы. Обратимся к его «Политическому трактату», писавшемуся начиная с 1675 года, и постараемся проникнуться тем, как в XVII веке мыслил политику один из самых блестящих философов – тот, кого сегодня открывают заново. Перевод был опубликован еще в советское время (в конце 1950-х), но он совсем не устарел:

> …мысленно обращаясь к политике, я не имел в виду высказать что-либо новое или неслыханное, но лишь доказать верными и неоспоримыми доводами или вывести из самого строя человеческой природы то, что наилучшим образом согласуется с практикой.

Тут стоит пояснить, что когда Спиноза говорит о верных и неоспоримых доводах, его интересуют доказательства, подобные математическим и геометрическим, ведь тогда эти науки играли очень важную роль, в том числе и в сфере философского и общегуманитарного знания. Продолжим:

> И для того, чтобы относящееся к этой науке исследовать с тою же свободой духа, с какой мы относимся обыкновенно к предметам математики, я постоянно старался не осмеивать человеческих поступков, не огорчаться ими и не клясть их, а понимать. И потому я рассматривал человеческие аффекты, как-то: любовь, ненависть, гнев, зависть, честолюбие, сострадание и прочие движения души – не как пороки человеческой природы, а как свойства, присущие ей так же, как природе воздуха свойственно тепло, холод, непогода, гром и все прочее в том же роде; все это, хотя и причиняет неудобства, однако же необходимо и имеет определенные причины, посредством которых мы пытаемся познать их природу, и истинное созерцание их столь же радостно для духа, как и познание тех вещей, которые приятны чувствам[6].

Самое первое впечатление от приведенной цитаты – это простой и прозрачный язык. Но на нем высказана довольно сложная мысль. Не вдаваясь в подробности, обратим внимание на несколько моментов. Во-первых, политику можно исследовать с той же точностью, с какой исследуют предмет математических наук. Во-вторых, человеческие аффекты – это нечто подобное природным силам или природным стихиям, и для того чтобы в них разобраться, необходимо знать их причины. А это уже заявка на физическую интерпретацию политических явлений – это политическая физика. Далее звучит упоминание о человеческой природе, и это, безусловно, очень старое понятие, но следует иметь в виду, что в другом месте того же трактата Спиноза определяет человеческую природу в категориях общения. В слове «общение», впрочем, не следует улавливать что-то повседневное и сиюминутное – для Спинозы оно имеет вполне определенный смысл. Он относит общение на счет того, что именует гражданским состоянием. Мы все, утверждает он, а именно варвары и не варвары, одинако-

[6] Спиноза Б. Политический трактат / Пер. с лат. С. М. Роговина и Б. В. Чредина // Спиноза Б. Избранные произведения в 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. В. В. Соколова. Т. II. М.: Госполитиздат, 1957. С. 288–289.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

вым образом находимся в состоянии общения[7].

Что это значит? Мы уже все вместе. Мы все заранее связаны. И это совершенно четко соответствует философии права Спинозы. Она примечательна тем, что решительно противостоит гоббсовскому толкованию, и философия эта очень близка сегодняшнему дню. Сколько мощи, столько права: согласно Спинозе, двое, соединившие свои силы, будут иметь больше права, чем каждый из них по отдельности[8]. А мощь для него есть не что иное, как способность к действию, и аффект – это тоже показатель способности к действию. То, что мы сегодня называем человеческими эмоциями, Спиноза определяет с точки зрения того, что уменьшает или увеличивает способность тела к действию[9]. То есть перед нами *философия действия*, если правильно ее прочитать.

Мне кажется, что такой подход весьма актуален, ведь мы должны понять, что́ хотят сказать наши современники, которых много, которые образуют множество нерасчлененных голосов. Вот здесь мы и возвращаемся к понятию множества, и именно это слово используют сегодня. Это не математическое множество, тут не найти подобных коннотаций. В этом слове зафиксировано представление о массах – массах или народных массах, действующих по внутренне присущим им законам. Вот что сообщает нам Спиноза. Масса действует по собственным законам, и право, формирующееся в результате действия, в том числе и юридическое право, основано не на общественном договоре, а создается материальной силой этой массы. Главное – здесь нет ни делегирования, ни передачи права кому бы то ни было вообще[10].

Мы живем в обществах, переживающих кризис представительной модели демократии. И это возвращает нас к театру. Представительство, представление – слова с одним и тем же корнем, и, по существу, в них отражена одна и та же проблема. Что такое кризис демократии? Это кризис политического представительства. Наши представители нас не представляют. Что мы узнали из опыта Болотной площади? «Вы нас даже не представляете» – гласил впоследствии ставший знаменитым лозунг. В этом суть проблемы. Данное высказывание легко расшифровать. При буквальном прочтении оно означает, что мы хотим действовать сами, хотим сами добиваться своих прав, конституировать свое право самостоятельно – право в юридическом, но и в гражданском смысле слова. Мы способны это сделать. И это делалось, пускай локально, в ограниченном масштабе; это имело место, несмотря на случившийся вскоре откат. В приведенной формуле выражена логика *прямого действия*.

Можно утверждать, что Спиноза фактически одним из первых – и это удивительное сообщение, пришедшее к нам из XVII века, – говорит о возможности политики без и помимо представительства. О возможности абсолютной демократии. На этом, собственно, и обрывается «Политический трактат»: он так и остался недописанным. Стало быть, как именно Спиноза мыслит себе абсолютную демокра-

[7] Там же. С. 290.
[8] Там же. С. 295.
[9] См.: Спиноза Б. Этика / Пер. с лат. Н. А. Иванцова // Спиноза Б. Избранные произведения в 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. В. В. Соколова. Т. I. М.: Госполитиздат, 1957. С. 456.
[10] См. подробнее: Negri A. The Savage Anomaly. The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics / Trans. by M. Hardt. Minneapolis, Minn.; Oxford: University of Minnesota Press, 1991. P. 194 и след.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

тию, нам неизвестно. Об этом можно узнать только из его толкователей, из того, что пишет о нем сегодня Антонио Негри прежде всего[11]. Но сама по себе мысль очень радикальна. Итак, мы остаемся один на один не только с открытым вопросом о том, что такое абсолютная демократия, но и с практикой мировых движений, предъявляющих нам реальность, с которой мы не в силах справиться, ибо не знаем, что это такое. Наша способность к концептуализации и наш понятийный аппарат переживают откровенный кризис.

На этом этапе уместно вспомнить имя современного французского исследователя Мишеля де Серто. Это известный автор, писавший по поводу многих культурных явлений и отозвавшийся на события 1968 года во Франции годом спустя. Название его статьи может, наверное, по-разному переводиться на русский, но дословный перевод таков: «Захват речи». Это калька французского выражения «prise de parole». Возможны и другие варианты, потому что речь идет о том, что человеку передают слово и он начинает говорить. «Prise de parole» означает в точности «взять слово». Но в данном случае подразумевается нечто большее, чем просто этот акт. Де Серто приравнивает захват или взятие речи к взятию Бастилии. Он утверждает, что в мае 68-го слово взяли так же, как когда-то – Бастилию. Приведу короткую цитату, в которой отмечается главная особенность данных событий: «Все наконец заговорили – о существенных вещах, об обществе, о счастье, о знании, об искусстве, о политике»[12]. Согласно де Серто, в это время все слышнее становился гул речи, который распространяется, как пламя, и превращает зрителей в деятелей, в действующих лиц.

Мне представляется, что в статье де Серто (хотя у него можно обнаружить и другие аргументы) событие захвата речи, или взятия слова, – это как раз выражение того, что на своем языке, но очень точно Спиноза называл общением. Общение не сводится к простой коммуникации; оно, напротив, проявляет то, что, действуя, мы всегда уже вместе. Действие и есть то, что наделяет нас в конечном счете речью, что придает нам логику, что сообщает этику. Ведь, как мы знаем еще из М. М. Бахтина, нет этики, точнее, нет таких моральных предписаний, которые предшествовали бы поступку[13]. Поступок имеет собственное измерение, и мир культуры не совпадает с миром жизни, где действие и совершается. Но поскольку эти два мира – мир культуры и мир жизни – не пересекаются друг с другом, то это очень печально для нас, желающих совершить поступок или, как сказал бы Бахтин, повинующихся его (при)нудительной силе. Когда мы совершаем поступок, когда мы действуем, меняется мир. Но этого мало. Одновременно происходит и трансформация нас самих, а также тех оснований, по которым мы существуем внутри поступка, вернее – влекомые им.

[11] См., например: Negri A. Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity / Trans. by W. Mc Cuaig. New York: Columbia University Press, 2013; Idem. Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations / Ed. by T. S. Murphy; trans. by T. S. Murphy, M. Hardt, T. Stolze and Ch. T. Wolfe. Manchester; New York: Manchester University Press, 2004.

[12] Certeau M. de. La prise de parole et autres écrits politiques / Édition établie et présentée par L. Giard. Paris: Seuil, 1994. P. 42.

[13] См.: Бахтин М.М. К философии поступка. URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/postupok3.html (дата обращения: 27.03.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

Возвращаясь к театру, замечу, что упоминавшиеся выше процессы – их можно выражать по-разному, с привлечением разных авторов – не могут пройти мимо театра и новейших театральных практик. Полагаю, что приход так называемого документального театра в любых его формах напрямую коррелирует с кризисом представления в широком смысле этого слова. Ведь помимо обсуждавшихся политических коннотаций у этого слова есть и еще одно значение, а именно «изображение». В языках латинского происхождения оговорки и уточнения здесь не нужны. «Изображение» и «представление» – это два разных значения, передающихся одним словом «representation» («репрезентация» существует и в русском языке, но я избегаю употреблять это слово). Кризис представления, бесспорно, влияет на театральную практику. Как сегодня, например, возможен натуралистический театр? Тот самый, который ложно связывают со школой Станиславского? Достаточно сказать, что все эти изображения психологических переживаний и страстей воспринимаются как фальшь сегодняшними зрителями.

И наконец, отмечу последний момент, имеющий непосредственное отношение к театру. Сошлюсь на лекцию Николая Евреинова «Театр и эшафот»[14]. Это известная публикация, причем отнюдь не только в театральной среде. Евреинов связывает интерес к зрелищу с насилием – истоки театра он выводит из эшафотных практик или практик наказания. Эти идеи, между прочим, в начале прошлого века очень волновали С.М. Эйзенштейна, который в это же время придумывал свой собственный кинематограф. Эйзенштейн, как известно, называл его монтажом аттракционов, под чем он понимал (хоть и выражал это совсем по-другому) кинематограф, способный манипулировать массовым зрителем. Он изучал разные источники, и Евреинов, его современник, оказался в их числе[15]. Так вот, это была весьма оригинальная идея происхождения театра, как можно было бы сказать, из духа насилия. Или просто – из насилия. Действительно, ничто не завораживает так, как зрелище казни. Абсолютизм всегда устраивал из наказания зрелище. Вспомним детальные описания публичных казней, в частности четвертования Дамьена, приводимые в знаменитой книге Фуко[16]. Он показал, насколько тесно казнь в ту эпоху была связана с необходимостью превратить ее в театрализованное действо.

Однако если говорить о зрелище и его формах сегодня, то они насквозь медиатизированы. Можем ли мы применить Евреинова к интерпретации нынешней культурной ситуации? Навряд ли. Скорее, мы должны исходить из того, что сегодняшнее зрелище всегда опосредовано средствами массовой коммуникации. Собственно, по-другому оно и не явлено нам. Со всех сторон нас окружают бесчисленные камеры, которые фиксируют все, что только можно зафиксировать. Это удивитель-

[14] Евреинов Н. Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_1/ (дата обращения: 27.03.2020).

[15] Подробнее об этом см.: Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017. С. 105–110.

[16] Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. Особ. гл. 1 «Тело осужденного».

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

ная ситуация, ситуация постоянного удваивания даже самых незначительных событий. Фиксируется все без исключения. И участвуют в этом городские камеры, камеры, стоящие на банкоматах, и т.д. и т.п. (список можно продолжить). Получается, что допустимо говорить о тотальном зрелище или о тотальной медиации. Но как это связано с театром? Мы знаем, что это влияет на современное искусство: художники обыгрывают ситуацию непрерывной слежки, которой мы подвергаемся со всех сторон. Но как в точности это влияет на театр, что поменяло в театре?

Недавно мне попалась на глаза рецензия на спектакль Константина Богомолова по пьесе «Слава», написанной поэтом сталинской эпохи Гусевым еще в довоенные годы. Богомолов вдруг решает поставить эту полузабытую пьесу. Если верить рецензенту, часть зала уверена в том, что это скрытое прославление сталинизма, а другая считает, что это, наоборот, постмодернизм, то есть критическое отношение к исходному материалу. Грань настолько тонка, что ее может различить любой – или никто вообще не различает. Наверное, этот театральный эксперимент требует обсуждения, хотя он, конечно, не иллюстрирует то, о чем мы говорили до сих пор. Правда, здесь можно отметить следующее обстоятельство. Меня заинтересовало то, что одни воспринимают спектакль апологетически, а другие – критически. Это заставляет задуматься над таким вопросом: как можно поставить спектакль так, что выявление грани является действием зрителя? На это и намекала рецензия в газете «Ведомости»[17]. Получается, что своим вмешательством, то есть фактически актом интерпретации, зритель и проводит эту грань, занимая либо одну сторону, либо другую. Иначе говоря, решение оставлено за зрителем.

* * *

Что можно сказать о речи в театре? Насколько мне известно, режиссер Някрошюс поставил спектакль по двум романам Светланы Алексиевич, который показали в Петербурге. Это тоже весьма примечательный факт. Ведь что это за литература, если разобраться? Вопрос отнюдь не праздный. Какой театр на своих подмостках создает режиссер – не менее важный вопрос. И все-таки: что это за тип литературы, который нельзя считать авторским в привычном понимании? Алексиевич, как известно, – регистратор многих голосов, в буквальном смысле этого слова. Она ходит с диктофоном, записывая чужие истории и чужие признания. Понятно, что она потом их редактирует, работает с ними как с готовым материалом. И работает уже совсем не так, как писали и до сих пор пишут литературу так называемые авторы.

Вообще говоря, в разных областях параллельно происходят очень интересные процессы. Например, спокойно и без всякого сожаления мы можем констатировать кризис авторского кино – того самого, что называют «auteur cinéma». У нас такое кино известно под названием «артхаус». Конечно, и сейчас снимаются подобные фильмы, но они адресованы слишком узкой аудитории. И если раньше областью эксперимента было авторское кино –

[17] Ренанский Д. Как сегодняшняя публика воспринимает «стиль Сталин» // Ведомости. 20.09.2018. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/09/21/781567-stil-stalin (дата обращения: 27.03.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

достаточно вспомнить имена крупнейших режиссеров XX века, – то сейчас эксперимент, правда, в основном технологический, ведется на территории массового кинематографа с его необычайными спецэффектами. То, что сегодня захватило весь мир, это жанр фэнтези. Возьмем «Игру престолов», например. В этом можно усмотреть своеобразную инфантилизацию сознания современного зрителя. Но одновременно здесь угадывается потребность в некоей новой мифологии – мифологии массового общества. А вот авторское кино переживает явный кризис.

С литературой дело обстоит сложнее, потому что литература – освященный институт: никто не хочет расставаться с фигурой автора, хотя мы и прекрасно знаем, что существует анонимная литература. Таковы, к примеру, предания, передававшиеся из поколения в поколение. Не будем забывать, что литература – это институт, возникший в прошлом, при определенных исторических условиях. Институт этот может и должен меняться. Возможно, мы сейчас стоим на пороге какого-то изменения литературы. И может быть, как раз то, что Алексиевич получила Нобелевскую премию, символизирует отход или по крайней мере первый шаг в сторону от авторской модели, которая в литературе, наверное, будет держаться дольше всего.

Однако вернемся к театру. Что за речь в нем звучит и кому принадлежит эта речь? То, что актеры декламируют или произносят какие-то лозунги, еще не значит, что речь приобретает индивидуальные черты. Она разыгрывается как партитура. Это напоминает игру музыкантов, когда каждый исполняет свою партию, но это только часть общей подвижной музыкальной ткани, которую они создают. И я допускаю, что в каких-то случаях в театре звучит не индивидуализированная речь, а тот самый гул голосов, о котором говорит де Серто. Просто мы должны понимать – но это трудно сделать, потому что, несмотря на все изменения, которые произошли в мире в целом и в гуманитарном знании в частности, мы все равно настаиваем на своей ценности, на том, что в центре всего стоит «я», мое неповторимое восприятие, личность и т.д.; и когда нам предлагают отказаться от этого в пользу чего-то другого, то это всего лишь иной взгляд на культурные процессы, и никакого драматизма тут, конечно, нет, – так вот, мы должны понимать, что всеобщее, то, что разделяется всеми, является предпосылкой, от которой мы и должны отталкиваться в наших рассуждениях. Это не то, к чему мы движемся, пытаясь этого достичь, но нечто безусловно наличное, то, что во многих отношениях достигнуто[18]. Из этого мы и должны исходить. И это обстоятельство меняет всю картину.

Современный театр не может не реагировать на такие вещи, тот самый театр, который опирается на современное искусство. Факт остается фактом: то, что называют перформативными практиками или, проще говоря, перформансом, имело место сначала за пределами театра, а потом нашло свой путь и в театр, и теперь театр, экспериментальный театр прежде всего, как раз пребывает в содружестве с современным искусством. От такого театра не нужно ждать катарсиса. Это другой театр, где по-другому строятся отношения между актерами и публикой. Может быть, потому Бо-

[18] См. развернутый социокультурный комментарий по этому поводу в кн.: Jameson F. Utopia as Replication // Jameson F. Valences of the Dialectic. London; New York: Verso, 2009. P. 431–432.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

гомолов нам и интересен, что своим якобы бесстрастным прочтением пьесы он на самом деле открывает пространство для активного включения зрителей.

* * *

Вернемся еще раз к лозунгу «Вы нас даже не представляете». Между прочим, однажды выяснилась удивительная вещь: по-испански игра слов в нем сохраняется. Оказывается, в Испании во время движения «Оккупай» был точно такой же лозунг. Но нарочитую двусмысленность, заложенную в нем, невозможно передать по-английски. О чем же сообщает лозунг? С одной стороны, в нем содержится идея представительства, о чем немало говорилось выше. А с другой стороны, лозунг можно прочитать и так: «Вы даже не представляете, на что мы способны». Конечно, можно вспомнить, что его придумал поэт и активист Павел Арсеньев, но можно также утверждать, что его придумала масса, которая вышла на улицу, или что действие этой массы породило лозунг, ставший узнаваемым везде – в Испании, России и так далее. Следовательно, не будет ошибкой утверждать, что авторство его случайно.

Хорошо, что группа российских антропологов собрала все эти лозунги, записала их в тетрадку, положила записи на полку. Это, бесспорно, важная работа, связанная с собиранием следов. Лозунги, которые собраны в тетрадку и лежат на полке, это следы того, что уже произошло. Это своего рода объективация действия, его остаточный след, остывшая корка горячей лавы, если угодно. Иными словами, это ценное свидетельство, позволяющее не забыть про определенный период времени, помнить о том, что́ тогда говорилось, а это может помочь человеку, изучающему это время, восстановить отдельные, например утраченные, связи. Но то, о чем мы говорили выше, относится к явлениям другого рода.

Тут есть и еще одна проблема, связанная с самой антропологией. Существуют разные виды антропологического анализа, в том числе и так называемое включенное наблюдение. Впрочем, как бы это ни называлось, включенным или исключенным наблюдением, все равно в антропологии остается фигура наблюдателя. И это принципиальный момент. То есть, хотим мы того или нет (а чаще всего мы этого хотим), по многим причинам мы находимся на дистанции по отношению к объекту изучения. Антропология в этом смысле – это обязательно дистанция. Иначе говоря, можно максимально сблизиться, войти в гущу отношений, нам неизвестных, произвести над собой нечто вроде культурного эпохэ. То есть освободиться, насколько это возможно, от своих предубеждений, привычек и так далее, чтобы приблизиться к экзотическому объекту, перестающему тем самым быть таковым. Но потом мы делаем шаг назад и снова смотрим на него со стороны, как бы обремененные этим новым опытом. Все равно мы остаемся наблюдателями. Меняем ли мы дистанцию или сохраняем ее неизменной, мы находимся на расстоянии от этого объекта, который нами так или иначе конструируется. Мы его создаем. Это не натуральный объект, а то, что получается в результате нашей научной работы, исследовательского и антропологического обобщения.

Но когда мы говорим о речи, не записывая ее за отдельными говорящими, мы исключаем в идеале позицию наблюдателя. А это очень трудно сделать. Мы должны найти такие

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

аналитические инструменты, возможно, не столько антропологические, сколько философские, которые позволили бы нам рассуждать об этих явлениях, не устанавливая по отношению к ним дистанции, предполагаемой наблюдением. Задача, грубо говоря, – быть языком изучаемых явлений. Но при этом не говорить от их имени, не представлять эти явления, как это делает антрополог. Он же представитель, представитель иного племени в нашей культуре. Нужно научиться говорить на языке или языком самих этих явлений, давать им слово, тем самым проявляя события и процессы, то есть давая им возможность говорить самим за себя.

Полагаю, что лозунги, которые приводились ранее и местная разновидность которых собрана нашими социальными антропологами (можно также назвать исследования Александра Бикбова, изучавшего движение «Оккупай» в его московской версии[19]), – это следы столкновения физически понимаемых сил. Мы должны попытаться мыслить протестное движение физикалистски, и именно к этому нас подводит Спиноза, то есть в терминах действия неодинаковых сил. Можно вспомнить и о таком понятии, как вектор, имея в виду направление этого действия. В данном случае, однако, это некоторые почти незаметные смещения. Де Серто сообщает нам о том, что в языке все как будто неизбежно повторяется, поскольку в нашем распоряжении всегда один и тот же язык. Даже в случае французских лозунгов, звучавших в мае 68-го, используются те же самые слова, но уже в другом значении. И в результате происходит незаметное смещение самого языка. Лингвистически это не опознается, но что-то все равно уже случилось, что-то все равно произошло. Ведь старыми словами выражаются новые требования – они лишь облекаются в знакомые слова. Например, в 1968 году рабочие французских заводов пользовались риторикой тред-юнионистской борьбы по образцу 1936 года: главным требованием было повышение зарплаты[20].

Однако действительные требования выходили за рамки тех слов, которые произносились. Это, повторяю, было некое смещение. Смещение не языковое, а политическое, социальное, культурное, а оно, в свою очередь, не могло не влиять на язык. Поэтому, хотя язык оставался тем же самым, внутри него уже что-то сдвинулось, как говорит де Серто. И поэтому возникают предпосылки для появления новой идиомы. Так как изменения уже происходили, дефицит языка, по выражению исследователя, одновременно выражал «позитивность» проживаемого опыта[21]. Итак, сдвиг или смещение. Действительно, мы можем говорить о протестах в терминах смещений. Но тогда нам нужно придумывать другую семиотику, позволяющую адекватно их описывать. Не обязательно придумывать, конечно, потому что такие возможности у нас уже есть, просто нужно немного встряхнуться и вспомнить о них. В самом общем виде это значит, что следует перестать мыслить в духе субъект-

[19] См., например: Бикбов А. Представительство и самоуполномочение. По материалам исследования НИИ митингов, декабрь 2011 – июнь 2012 // Логос. 2012. № 4 (88). С. 189–229. Конечно, у нас движение имело относительно локальный характер по сравнению с мировым «Оккупаем».

[20] См.: Certeau M. de. La prise de parole et autres écrits politiques / Édition établie et présentée par L. Giard. Paris: Seuil, 1994. P. 55.

[21] Ibid. P. 45.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

объектной оппозиции. Или, как подсказывает семиотика, такими парными категориями, как означаемое и означающее. Иными словами, изменение следует мыслить без противопоставлений, которые, безусловно, экономны и удобны, но наносят непоправимый ущерб тому явлению, чью динамику мы хотим уловить.

В связи с этим полезно вспомнить, например, семиотику Пирса, у которого она вся построена на трехчленных структурах и который размышляет над тем, что такое слабые знаки. Занимаясь сериалом «Шерлок», я обратилась к пирсовской абдукции[22]. Если говорить строго, абдукция – это и есть тот метод, которым пользуется Шерлок Холмс. Достаточно вспомнить известную формулировку «reasoning backwards», без конца цитируемую исследователями Конан Дойля. Что это значит? Движение от следствий к причинам. Мы привыкли мыслить в причинно-следственных категориях ровно наоборот, а именно от причины к следствию. У нас линейное мышление. Все в нашем мире, во многом сформированном Декартом, просто и благополучно. Но на самом деле все сложнее и, наверное, гораздо беспокойнее. В чем состоит идея абдукции? В дополнение к индукции и дедукции, двум основным способам логического умозаключения, это третий способ – за абдукцией можно закрепить статус достаточно строгой логической операции. Но сейчас я не буду в это вдаваться. Можно сказать, что это гипотеза, которая формируется по случаю, ad hoc, что это в некотором роде слабая гипотеза.

Дело в том, что есть определенные конфигурации знаков, которые нужно уметь прочитать. Возьмем детектива. Перед ним набор разрозненных свидетельств, или (на языке криминалистики) улик. И он никак не может сложить их в какую-то стройную гипотезу, например назвав имя подозреваемого в убийстве. Ведь детектив решает вполне конкретную задачу – он дает ответ на конкретный вопрос. И вдруг в произвольный момент, почти каким-то озарением, все эти элементы складываются в ясную картину, и мы сразу начинаем видеть связи, которые уже существовали[23]. Стало быть, абдукция – это способ проявления наличных, но неявных связей. Ключевым является, пожалуй, слово «связи». Мы все время говорим «индивид», однако на место индивида мы должны поставить *отношения*. Отношений бесчисленное множество. В свое время Спиноза отмечал, что мы не знаем действительных причин явлений, поскольку заменяем их ближайшими причинами. Так проще и удобнее мыслить. Но причина может быть и скрыта. Если брать ближайший к нам пример, то это психоанализ – психоанализ как раз имеет дело со скрытыми причинами наблюдаемых явлений.

Итак, речь идет об анализе некоторых отношений, или связей, существующих между вещами и индивидами. Мы, индивиды, имеем преимущество и одновременно недостаток – мы ощущаем. А ведь есть отношения, которые связывают нас с неодушевленной природой, например с камнями. Они ничего не ощущают, насколько нам известно. Но отношения все

[22] См. подробнее: Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common Place, 2019. С. 226–259.

[23] См.: Peirce Ch.S. Harvard Lectures on Pragmatism (1903) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2 (1893–1913) / Ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1998. P. 227.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

равно существуют, и их бесконечное число. И поэтому мы все-таки должны постараться перенести фокус с индивидуального, личного на соотносительное, на то, что находится в отношениях друг с другом, на сами эти отношения. Меняется только отношение, динамика существующих отношений. Если мы это поймем и будем следить за названной динамикой, для нас многое прояснится из того, что происходит в современном мире и, возможно, в современном театре.

Список литературы

1. Альтюссер Л. Ленин и философия / Пер. с фр. Н. Кулиш. Ред. пер. и послесл. В. Софронова. М.: Ad Marginem, 2005. 176 с.
2. Бахтин М.М. К философии поступка. URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/postupok3.html (дата обращения: 27.03.2020).
3. Бикбов А. Представительство и самоуполномочение. По материалам исследования НИИ митингов, декабрь 2011 – июнь 2012 // Логос. 2012. № 4 (88). С. 189–229.
4. Вирно П. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни / Пер. с ит. А.Г. Петровой под ред. А.А. Пензина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 176 с.
5. Евреинов Н. Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_1/ (дата обращения: 27.03.2020).
6. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное / Пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135.
7. Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common Place, 2019. 288 с. + 32 с. вкл.
8. Подорога В.А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017. 352 с.: ил.
9. Ренанский Д. Как сегодняшняя публика воспринимает «стиль Сталин» // Ведомости. 20.09.2018. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/09/21/781567-stil-stalin (дата обращения: 27.03.2020).
10. Серль Дж.Р. Что такое речевой акт? / Пер. с англ. И.М. Кобозевой // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII: Теория речевых актов / Сост. и вступ. ст. И.М. Кобозевой и В.З. Демьянкова. Общ. ред. Б.Ю. Городецкого. М.: Прогресс, 1986. С. 151–169.
11. Спиноза Б. Политический трактат / Пер. с лат. С.М. Роговина и Б.В. Чредина // Спиноза Б. Избранные произведения в 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. В.В. Соколова. Т. II. М.: Госполитиздат, 1957. С. 285–382.
12. Спиноза Б. Этика / Пер. с лат. Н.А. Иванцова // Спиноза Б. Избранные произведения в 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. В.В. Соколова. Т. I. М.: Госполитиздат, 1957. С. 359–618.
13. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.
14. Bourg J. From Revolution to Ethics. May 1968 and Contemporary French Thought. Montreal & Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2017. 468 p.
15. Certeau M. de. La prise de parole et autres écrits politiques / Édition établie et présentée par L. Giard. Paris: Seuil, 1994. 278 p.
16. Hobbes Th. Man and Citizen (De Homine and De Cive) / Ed. by B. Gert. Indianapolis, Ind.; Cambridge: Hackett Publishing Co., 1991. 388 p.
17. Jameson F. Utopia as Replication // Jameson F. Valences of the Dialectic. London; New York: Verso, 2009. P. 410–434.
18. Negri A. The Savage Anomaly. The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics / Trans. by M. Hardt. Minneapolis, Minn.; Oxford: University of Minnesota Press, 1991. 280 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

19. Negri A. Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity / Trans. by W. McCuaig. New York: Columbia University Press, 2013. 128 p.

20. Negri A. Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations / Ed. by T.S. Murphy; trans. by T.S. Murphy, M. Hardt, T. Stolze and Ch.T. Wolfe. Manchester; New York: Manchester University Press, 2004. 124 p.

21. Peirce Ch.S. Harvard Lectures on Pragmatism (1903) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2 (1893–1913) / Ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1998. P. 133–241.

References

1. Althusser, L. Lénine et la philosophie, trans. by N. Kulish, ed. by V. Sofronov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2005. 176 p. (In Russian)

2. Austin, J.L. “How to Do Things with Words”, in: J.L. Austin, Izbrannoe [Selected Writings], trans. by L.B. Makeeva, V.P. Rudnev. Moscow: Ideia-Press, Dom Intellektual’noi Knigi Publ., 1999, pp. 13–135. (In Russian)

3. Bakhtin, M.M. K filosofii postupka [Toward a Philosophy of the Act] [http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/postupok3.html, accessed on 27.03.2020]. (In Russain)

4. Bikbov, A. “Predstavitel’stvo i samoupolnomochenie. Po materialam issledovaniia NII mitingov” [Representation and Self-Governance. Based on the Findings of the Independent Research Initiative, December 2011 – June 2012], Logos, 2012, Vol. 88, No. 4, pp. 189–229. (In Russian)

5. Bourg, J. From Revolution to Ethics. May 1968 and Contemporary French Thought. Montreal & Kingston, London, Chicago: McGill-Queen’s University Press, 2017. 468 p.

6. Certeau, M. de. La prise de parole et autres écrits politiques, édition établie et présentée par L. Giard. Paris: Seuil, 1994. 278 p.

7. Evreinov, N. “Teatr i eshafot. K voprosu o proiskhozhdenii teatra kak publichnogo instituta” [Theater and the Scaffold. On the Origins of Theater as a Public Institution] [http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_1/, accessed on 27.03.2020]. (In Russian)

8. Foucault, M. Surveiller et punir. Naissance de la prison, trans. by V. Naumov, ed. by I. Borisova. Moscow: Ad Marginem Publ., 1999. 480 p. (In Russian)

9. Hobbes, Th. Man and Citizen (De Homine and De Cive), ed. by B. Gert. Indianapolis, Ind., Cambridge: Hackett Publishing Co., 1991. 388 p.

10. Jameson, F. “Utopia as Replication”, in: F. Jameson, Valences of the Dialectic. London, New York: Verso, 2009, pp. 410–434.

11. Negri, A. The Savage Anomaly. The Power of Spinoza’s Metaphysics and Politics, trans. by M. Hardt. Minneapolis, Minn., Oxford: University of Minnesota Press, 1991. 280 p.

12. Negri, A. Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity, trans. by W. McCuaig. New York: Columbia University Press, 2013. 128 p.

13. Negri, A. Subversive Spinoza: (Un)contemporary Variations, ed. by T.S. Murphy, trans. by T.S. Murphy, M. Hardt, T. Stolze and Ch.T. Wolfe. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004. 124 p.

14. Peirce, Ch.S. “Harvard Lectures on Pragmatism (1903)”, in: The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2 (1893–1913), ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington, Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1998, pp. 133–241.

15. Petrovsky, H. Vozmushchenie znaka. Kul’tura protiv transtsendentsii [Disturbance of the Sign: Culture Against Transcendence]. Moscow: Common place, 2019. 288 p. + pl.: 32 p. (In Russian)

16. Podoroga, V.A. Vtoroi ekran. Sergei Eizenshtein i kinematograf nasiliia. T. 1. Zerkal’naia podporka. Materialy k psikhobiografii [The Second Screen. Sergei Eisenstein and the Cinema of Violence. Vol. 1. The Mirror Support. Materials for a Psychobiography]. Moscow: BREUS Publ., 2017, 352 p., ill. (In Russian)

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00031

17. Renanskii, D. “Kak segodniashniaia publika vosprinimaet ‘stil’ Stalin’” [How Today’s Audience Perceives “Stalin-Style”], Vedomosti, 20.09.2018 [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/09/21/781567-stil-stalin, accessed on 27.03.2020]. (In Russian)
18. Searle, J.R. “What Is a Speech Act?”, trans. by I.M. Kobozeva, in: Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vyp. XVII: Teoriia rechevykh aktov [New Perspectives in Foreign Linguistics. Vol. XVII: The Theory of Speech Acts], comp. by I.M. Kobozeva and V.Z. Dem’iankov, ed. by B.Iu. Gorodetskii. Moscow: Progress Publ., 1986, pp. 151–169. (In Russian)
19. Spinoza, B. “Ethica”, trans. by N.A. Ivantsov, in: B. Spinoza, Izbrannye proizvedeniia v 2 t. [Selected Works in 2 Vols.], ed. by V.V. Sokolov. Vol. I. Moscow: Gospolitizdat Publ., 1957, pp. 359–618. (In Russian)
20. Spinoza, B. “Tractatus politicus”, trans. by S.M. Rogovin and B.V. Chredin, in: B. Spinoza, Izbrannye proizvedeniia v 2 t. [Selected Works in 2 Vols.], ed. by V.V. Sokolov. Vol. II. Moscow: Gospolitizdat Publ., 1957, pp. 285–382. (In Russian)
21. Virno, P. Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee, trans. by A.G. Petrova, ed. by A.A. Penzin. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2013. 176 p. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

Олег Владимирович АРОНСОН / Oleg ARONSON

Институт философии Российской Академии наук (РАН), Москва, Россия
Старший научный сотрудник, кандидат философских наук

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Department of Aesthetics, Senior Research Fellow, PhD in Philosophy
olegaronson@yandex.ru

ОТ ЛОГИКИ ОБЩЕГО ЧУВСТВА К ЭСТЕТИКЕ РАВЕНСТВА

Статья отталкивается от интерпретации sensus communis (общего чувства) в «Критике способности суждения» Канта, где это понятие противопоставляется его докантовскому пониманию в английской традиции как common sense (здравый смысл). Но если в третьей «Критике» это понятие является частью антиномии вкуса, указывая не на его индивидуальную сторону, а на отношения универсального согласия, то в поздней работе «Спор факультетов» Кант, описывая революционный энтузиазм, заново затрагивает эту тему, но уже в связи с политическим контекстом Великой французской революции. Принимая в расчет попытки создания на основе кантовской эстетики теории политического суждения (Х. Арендт) и интерпретацию кантовского «энтузиазма» в терминах аналитики возвышенного (Ж.-Ф. Лиотар), автор предлагает проследить логику развития понимания sensus communis в связи с дискурсивными изменениями, связанными с активностью революционных масс. Революция интерпретируется не как событие исторического разрыва, а как процесс большой длительности (отсылающий к проблематике времени longue durée Фернана Броделя). Знаки так понятой революции располагаются уже вне режима человеческого восприятия и созерцания, вне категорий времени и пространства; они находятся в зоне общего чувства, указывающего на возможности выхода за рамки самотождественного субъекта и человекомерного опыта восприятия (истории, науки, общества). Логика общего чувства как коллективного действия, основанного на равенстве и солидарности, коррелирует с идеей преадаптации Дарвина, которая получает свое развитие в понятии экзаптации в современной эволюционной биологии. Модель экзаптации обнаруживает себя и в формальной математике (множественность аксиоматических систем), и в действии социума, для которого «свобода», «равенство», «солидарность» перестают быть идеалами и ценностями, становясь формами общего чувства. Через них и описывается «эстетика равенства», преодолевающая как традиционные эстетические категории, ориентированные на чувственный опыт познания индивида, так и рациональные (экономические, правовые, этические) способы понимания равенства.

Ключевые слова: sensus communis (общее чувство), Кант, энтузиазм, эстетика, равенство, масса, время большой длительности, революция.

FROM THE LOGIC OF SENSUS COMMUNIS TO THE AESTHETICS OF EQUALITY

The article draws on the interpretation of sensus communis in Kant's Critique of Judgment. Kant argues with the understanding of this concept as “common sense” in the English tradition. His sensus communis is part of the antinomy of taste, where it does not indicate the individual aspect of taste, but implies instead universal consensus. In his later work, “The Conflict of the Faculties”, while describing revolutionary enthusiasm, Kant brings up this topic again, but already in conjunction with the political context of the French Revolution. Taking into consideration the attempt to combine Kantian aesthetics and the theory of political judgment (H. Arendt), as well as the interpretation of “enthusiasm” in terms of the analytic of

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

the sublime (J.-F. Lyotard), the author proposes to trace the logic of the development of sensus communis in light of the discursive changes provoked by the revolutionary action of the masses. Revolution is treated not as a historical rupture but as a process of long duration (in the sense of Fernand Braudel's longue durée). Signs of a revolution thus understood are to be found beyond the regime of human perception and contemplation, beyond the categories of space and time, in the zone of sensus communis, indicating the possibility of surpassing the self-identical subject and anthropomorphic perception (the human experience of history, science, and society). The logic of sensus communis as collective action based on equality and solidarity correlates with Darwin's idea of pre-adaptation, which is further developed into the concept of exaptation in contemporary evolutionary biology. The exaptation model manifests itself both in formal mathematics (the multiplicity of axiomatic systems) and in the action of society, for which "freedom", "equality", and "solidarity" are no longer ideals and values, but forms of sensus communis. The "aesthetics of equality" is described precisely through these forms. This allows one to leave behind both traditional aesthetic categories reflecting the sensual experience of the cognizing individual as well as rational (i.e., economic, legal, ethical) ways of interpreting equality.

Key words: sensus communis, common sense, Kant, enthusiasm, aesthetics, equality, solidarity, mass, time of long duration, revolution.

1.

«Общее чувство». Так на русский язык переводится то, что Иммануил Кант в «Критике способности суждения» именует латинским словосочетанием sensus communis. Конечно, проблематика sensus communis разрабатывалась и до Канта. К ней обращались различные философы от Бёрка и Юма до Мозеса Мендельсона. Практически во всех рефлексиях на эту тему речь шла о категории вкуса. Эту же линию продолжает и Кант. Однако у него sensus communis целиком и полностью становится именно «общим чувством», совершенно лишаясь второго значения, которое превалировало в английской эстетической традиции, а именно – «здравый смысл» (common sense). Плюс к этому Кант проводит важное различие между «общим чувством» и индивидуальным восприятием, реализуемое им в знаменитой антиномии вкуса, когда последний одновременно принадлежит и не принадлежит выносящему эстетическое суждение. Так вот именно sensus communis описывает ситуацию, в которой суждение вкуса не принадлежит субъекту, выносящему это суждение.

Сегодня мы, исходя из работ современных философов и социологов, легко можем интерпретировать кантовское «общее чувство» как дискурсивную или социальную обусловленность любого высказывания. Однако такая интерпретация будет справедлива лишь отчасти, поскольку рискует вытеснить важный для Канта момент антиномичности, парадоксальной связности индивида и того «общего чувства», которое ему не принадлежит. Для Канта же этот момент принципиальный. В этой точке преодолевается та линия докантовской эстетики, когда индивид (разумный и образованный член общества, как могли бы сказать английские теоретики вкуса) был полноправным его обладателем, отличавшим его носителя от тех, кто вкуса иметь не может в силу принадлежности иной социальной страте. Делая акцент на общности «общего чувства» Кант, фактически вводит революционный момент в свою кон-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

цепцию: для него суждением вкуса обладает *каждый*. То есть, вкус перестает быть привилегией образованного или правящего социального слоя. Этот момент подспудной ориентации на идею *равенства* (которое у Канта совершенно недекларативно) представляется весьма существенным, особенно если учесть, что «Критика способности суждения» была выпущена в 1790-м году, то есть писалась она в момент свершения Великой французской революции.

Итак, через категорию вкуса, через ту ее сторону, за которую отвечает sensus communis, Кант проводит важную идею о том, что способность суждения универсальна, а не является чьей-то привилегией. И универсальна она не в смысле ее объективности (того, с чем должен согласиться каждый), а в том смысле, что каждый является носителем этой способности, тем немым голосом, к которому можно обратиться за подтверждением суждения собственного, за *согласием*.

«Само суждение вкуса не *постулирует* согласия каждого (ибо это доступно только логическому общему суждению, поскольку оно способно привести для этого основания), оно только *предполагает* в каждом это согласие как частный случай, подтверждения которого оно ожидает не от понятий, а от согласия других»[1].

Это кантовское «согластие» (Stimme) определенно отсылает к «согласованности» и «соглашению» куда в большей степени, чем к солидарной общности. Оно еще несет в себе протоправовой и проторассудочный характер, делая смутную область «общего чувства», своеобразным чувственным источником разума (что характерно, скорее, для лейбницианства, чуждого антиномий). Оно все еще несет в себе черты индивидуального голоса, но глядя из философии XX века уже в этом Stimme можно уловить и потенциал хайдеггеровского Stimmung (настроения, настроя) и даже при желании созвучие с революционной верностью (верностью событию) Алена Бадью. В этих концепциях эстетический момент sensus communis практически стерт, в отличие от Ханны Арендт, которая его акцентирует. В «Лекциях по политической философии Канта» она обращается именно к третьей Критике, посвященной способности суждения, нежели к собственно политическим работам Канта. Она усматривает связь между кантовским суждением вкуса и политическим суждением именно в идее sensus communis. С позиций истории философии можно сказать, что она строит свою концепцию «политической способности суждения» на эстетической теории Канта, дополняя ее аристотелевским пониманием политики[2]. И такая позиция выглядит вполне убедительно. Но можно на эту ситуацию посмотреть иначе, не как на случайную встречу эстетики Канта и политики Аристотеля, а как на насущную необходимость в Аристотеле и его способе мыслить политику именно в тот момент, когда заявляет о себе логика «общего чувства», ищущая для себя хоть какие-то модели для понимания, поскольку сфера чувств к концу XVIII века уже накрепко связана с индивидом. Фактически, Арендт кантовской

[1] Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Общая редакция А. Гулыги. Т.5. М.: Чоро, 1994. С. 53.

[2] Подробнее см. Саликов А.Н. Способность суждения как политическая проблема в философии Ханны Арендт // Вестник РГУ им. Канта. 2008. Вып. 6. Гуманитарные науки. С. 34–40.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

концепцией трансформирует сложившиеся представления о политике, формируя собственное понимание политического, где «общность» и играет ключевую роль, а язык ее описания все еще чрезвычайно скуден. Потому так важен для нее и греческий полис с его равенством граждан (isonomia), и Аристотель с «практической мудростью» (phronesis), регулирующей и направляющей аффективность «общего чувства».

Однако задолго до Ханны Арендт сам Кант усмотрел именно в области политики один из примеров проявления sensus communis. В работе «Спор факультетов» (1798) он, вдохновленный революционными событиями во Франции, пытается понять, как мы можем иметь дело с категорией будущего. Он исходит из того, что будущее непредсказуемо, и в настоящем надо искать такие события, которые обладают особыми свойствами «исторического знака» (Gesichtszeichen), что «доказывало бы наличие такой тенденции, присущей человеческому роду в целом, т.е. применительно не к отдельным индивидуумам (ибо это дало бы лишь бесконечные подсчеты и исчисления), а ко всему человечеству, разделенному на Земле на народности и государства» (курсив Канта)[3].

Французскую революций он считает именно таким событием именно потому, что она максимально проявляет действие того, что ранее он описывал как «общее чувство», а сейчас говорит об «энтузиазме»: «Революция духовно богатого народа, происходящая в эти дни на наших глазах, победит ли она или потерпит поражение, будет ли она полна горем и зверствами до такой степени, что благоразумный человек, даже если бы он мог надеяться на ее счастливый исход во второй раз, все же никогда бы не решился на повторение подобного эксперимента такой ценой, – эта революция, говорю я, находит в сердцах всех зрителей (не вовлеченных в эту игру) равный их сокровенному желанию отклик, граничащий с энтузиазмом, уже одно выражение которого связано с опасностью и который не может иметь никакой другой причины, кроме морального начала в человечестве»[4].

Этот пассаж Канта многократно интерпретировался. Наиболее известная интерпретация, ему посвященная, принадлежит французскому философу Жан-Франсуа Лиотару[5], который связывает энтузиазм с кантовской аналитикой возвышенного из «Критики способности суждения». Революционный энтузиазм для Лиотара – пример того, как «возвышенное», выходящее за рамки представления, превышающее все возможные силы индивидуального сопротивления, располагаясь в области sensus communis, оказывается не столько в сфере эстетического переживания, сколько связано с опытом общности, то есть опытом этическим.

Прочтение Лиотаром Канта через призму возвышенного, однако, исходит из принципиальной нехватки у человека (сил, представлений, способностей), что делает образ революции хоть и притягательным, но негативным. Между тем, для Канта революция становится историческим знаком тогда, когда она захва-

[3] Кант И. Спор факультетов // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Общая редакция А. Гулыги. Т. 7. М.: Чоро, 1994. С. 101.

[4] Там же. С. 102.

[5] Lyotard, J.-F. Enthusiasm: The Kantian Critique of History / Translated by G. van den Abbeele. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

тывает глобальную аудиторию, когда реакция публики оказывается неотделима от самого события. Именно к публике, а не к человеческим эмоциям относится и сам энтузиазм. Он предъявляется как коллективный аффект, не имеющий отношения ни к разуму, ни к продуктивной способности воображения. Для Канта свобода и справедливость – те моральные (и трансцендентальные) характеристики, которые дают возможность проявления этого аффекта и демонстрируют его универсальность. Именно публика (расширяющаяся до глобальной аудитории) обладает тем «чувством», которое человек ощущает как нехватку. В кантовском историческом знаке Истории (с большой буквы) словно исчезает, оставляя лишь сопричастность индивида с некоторым неохватным «большим временем», которое застигнуто в моменте революции, играющей роль знака трансформации мира. Такого рода знаки составляют своеобразную материю, недоступную индивиду ни в разуме, ни в чувствах. Даже если речь идёт об «общем чувстве», то приписывать ему чувство возвышенного, как это делает Лиотар, значит, неявно вводить индивида с его ограниченностью и нехваткой. По этим же причинам проблематично говорить о «разделяемой чувственности»[6].

Можно смело утверждать, что в идее sensus communis Кант подошёл к такому типу опыта, который настолько игнорируется и разумом, и индивидуальным восприятием, что почти невозможно для него отыскать примеры. Повседневная жизнь и искусство (где действует суждения вкуса), указывают на эту зону опыта лишь косвенно, а чуть ли не единственным примером становится революционный энтузиазм, вбирающий в себя знаки изменения установленного порядка (беззакония, преобразования мира), эгалитарности и сопричастности. Потому, возможно, лучше говорить не о «чувстве», а об особой «материи» мира, которая закрыта для индивидуального доступа, но постигается лишь коллективным действием. Эта материя выходит за пределы трансценденталистского понимания способности воображения (как предельного расширения возможностей индивидуального опыта познания) и, что самое интересное, на нее указывает семидесятипятилетний Кант, преодолевая собственный радикальный трансцендентализм. Его образ Революции не несет в себе ни воображения, ни визионерства. Она ничего не представляет и не предполагает будущего. Она действует как знак без означающего. Она всего лишь знак, но в нем объединены требование изменений, общность и универсальность. И материальным воплощением этого знака становится революционный энтузиазм.

То, что представлялось как этические или правовые категории («свобода», «справедливость», «солидарность») перекодируется в историческом знаке (в революции), и становится формулами действия общности: свобода, равенство, братство. Эти три слова, написанные на знамени Революции (и в «Декларации прав человека и гражданина») становятся элементами, из которых складывается логика общего чувства. И в «Критике способности суждения» они уже задействованы Кантом. Так, он постулирует, что эстетическое суждение должно быть максимально независимым (свободным), оно является привилегией каждого (равенство) и, наконец, он взывает к согласию

[6] Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб: Изд-во Европейского Университета, 2007.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

(солидарность). Все эти моменты оказываются слиты воедино в аффекте революционного энтузиазма, преобразующим пространственно-временной порядок Истории.

2.

Французская революция вводит очень важное временное измерение, когда время конструируется не через субъекта, а через коллективное действие. Что это значит? Например, что нельзя поставить вопрос о революционном субъекте, что коллективность становится проявлением sensus communis, а потому должна мыслиться иначе, нежели в логике индивида (что, кстати, происходит постоянно и до сих пор). Что делает Великую французскую революцию революцией? Если мы берем в расчет именно логику и действие «общего чувства», то это – актуализация в обществе сил, описываемых как «свобода», «справедливость» или «солидарность», которые до того мыслились (а порой и сейчас мыслятся) как абстрактные этические идеалы. Под влиянием этих сил возникает иной способ изменений общественного порядка, нежели тот, который был до этого. С этим, конечно, будут спорить историки, и это не случайно, потому что мы склонны путать историческое время с тем временем, в которое погружены сегодня. Мы всё еще полагаем, что находимся во времени истории, но ведь сама идея исторического времени как раз тщательно формировавшаяся на протяжении последних двух веков, была важным шагом, позволившим выйти за рамки времени субъекта, которое формировалось христианством от Августина до Канта и вплоть до Гуссерля.

Историческое время – это время, где фигурируют эпохи, циклы и события, к которым индивидуальное сознание может быть непричастно. Это тоже своеобразный выход за рамки опыта индивида и попытка соединиться с опытом мира за пределами собственной конечности. На самом деле, это совсем не просто. Есть такая смешная, но расхожая, претензия обывателя: ты же там не был (в том месте и в то время), как же ты можешь об этом судить, как ты можешь говорить о том, чего сам не видел? Этот наивный вопрос, который даже неловко задавать взрослому человеку, тем не менее, остается одним из ключевых для науки истории. Историк обычно начинает объяснять, что есть работа с документами, есть архивы, источники, свидетельства и т.д. И за всеми этими словами уходит в тень нечто важное, а именно то, что формирование истории как науки потеряло ощущение того, что говорить с точки зрения исторического времени – определенный вызов. Что же именно научило нас быть такими бесстрашными, чтобы говорить об эпохах, когда мы не жили? А между тем это бесстрашие граничит с богоборчеством. Мы не замечаем этого, поскольку живем в секуляризованном мире, где бог уже не гарантирует связь времен, устойчивость мира, а его место заняли наука и политика, или, другими словами, «знание» и «власть», их взаимосвязь и их нерасторжимость. Эти механизмы формирования исторического знания исследовал Мишель Фуко. Он, в частности, анализировал априорные структуры и диспозитивы власти, лежащие в основании историзирующих высказываний. В современном мире создается ощущение, что такие высказывания может производить кто угодно и даже без ссылок на авторитетных ученых. Это стало возможным благодаря опыту революции (который и опыт коллективной свободы, и равенства-в-общности).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

Почему, например, человек сословного общества мог говорить об этом легко? Потому что аристократия, высшее сословие, была причастна к той традиции, которая была для них живая, и которую они ощущали как свою домашнюю историю, историю своего рода, своего дома, какого-то особняка, участка земли. Это была их частная история. И одновременно она была историей, о которой можно говорить так, будто предки являются тем, что живо, и от их имени до сих пор можно говорить. Порой мы этот аристократический способ мышления переносим на сегодняшнее историческое время. Это не вполне справедливо, так как вместе с демократией, пришедшей с французской революцией, постепенно стала уходить сословная история, а XIX век уже стал ориентироваться на массу, на публику, и дал речь тем, кто не имел истории, кто не мог сослаться на опыт предков, а еще недавно не имел никакой иной возможности высказывания, кроме революционного энтузиазма.

Когда мы сегодня говорим о революции, то очень важно понимать, что историческое время, которое мы себе привили, не связано со временем субъективности, то есть временем сопричастности с Богом или со своим родом, или домом. Время стало общим, глобальным, универсальным. И это время, которого, раньше не существовало. Отчасти на это указывает Фернан Бродель, когда вводит категорию longue durée, времени большой длительности. Он говорит о том, что история формирует представление о времени, что история множественна, но это не множественность субъективных взглядов и интерпретаций, а множественность разнообразных процессов, взаимосвязанных друг с другом, имеющих свои интенсивности и напряжения, которые не в силах схватить ни одна человекомерная научная дисциплина. Большая длительность (длительность исторических процессов, длительность эпох, формаций, эпистем) – это способ зафиксировать саму материю изменчивости. Большая длительность Броделя при этом менее «долгая», чем то, что он называет временем слишком большой длительности (la très longue durée), которое для него является временем геоисторическим и геоэкономическим, выходящим за рамки изменчивости социальных структур[7]. Именно к ощущению этого времени стремится sensus communis. В каком-то смысле именно слишком большая длительность и есть пространство равенства. Его импульсы исходят оттуда.

Есть ли у нас возможность иметь опыт времени большой длительности слишком большой длительности, как их описывает Бродель? Не есть ли кантовский революционный энтузиазм выражением этого неиндивидуального опыта? Возможно, что революция – не только изменение социального порядка, не только момент радикального перелома, момент событийный, но также и проявление столкновения времен процессов большой длительности, которые еще не стали историческим временем, поскольку историческое время – уже время очеловеченное, куда проник субъект, пусть даже и субъект трансцендентальный. Процессы же большой длительности могут быть очень разными – социальными, биологи-

[7] Braudel F. History and the Social Sciences: The Longue Durée // The Longue Durée and World-Systems Analysis. Edited and with an Introduction by Richard E. Lee with a new translation of Fernand Braudel's "Histoire et Sciences sociales: La longue durée" by Immanuel Wallerstein. Albany, NY: SUNY Press, 2012. P. 241–276.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

ческими, геологическими… В частности, вполне можно считать процессом большой длительности все то, к чему не причастен опыт человеческого. То есть там, где мы выходим за рамки опыта познания и опыта восприятия мира, начинаются процессы большой длительности. Но опыт sensus communis как раз и имеет отношения к иным процессам и длительностям, нежели опыт человеческий, в том числе и тот, что освоен Историей.

3.

Вообще XIX век чрезвычайно важен для понимания революции. Не только потому, что это был век социальных протестов, которые стали именоваться не иначе как революциями, но и потому, что теории, которые рождались в это время, так или иначе затрагивали то, что касается трансформации отношений и формированием логики процессуальности. И теория Маркса (его концепция формаций), и теория эволюция Дарвина, порождены уже логикой процессуальности, логикой внеисторического ощущения процессов большой длительности. Перед нами иной тип времени, в котором эволюция и революция не являются антонимами. Дарвиновская теория эволюции, теории изменчивости, трансформации видов, живых форм, по сути, является порождением мышления в логике революции. Это особенно заметно, когда мы видим внутри дарвиновской теории изменения, которые сам ученый вносит, потому что он находится на перекрестке различных способов осмысления процесса: с одной стороны, историческое описания изменений, а с другой стороны, – совершенно иной тип изменчивости, который не предполагает истории в прежнем виде, хотя другого языка в XIX веке у Дарвина нет. И вот он в поздних изданиях своего труда «Происхождение видов» обращает внимание на такие вещи, которые чрезвычайно важны именно сегодня, и которые можно заметить только уже мысля в логике трансформаций. Он обращает внимание на преадаптивные моменты в эволюции живых существ, когда некоторые признаки организмов, в процессе развития меняют свою функцию на совершенно иную. То есть, они как бы, с нашей точки зрения, прерывают естественную историю развития организма и начинают другую. Получается, что живые организмы обладают признаками (например, особая форма черепа у земноводных, оперение у птиц, ноздри у рыб и т.п.), которые когда-то имели одни свойства (хотя даже не вполне понятно, имели ли, но ученые так решили), а потом с их помощью начинают дышать или летать. Ноздри были у рыб до того, как появилась потребность в дыхании; оперенье у птиц – до того, как с помощью перьев они стали летать. Объяснить это можно или божественным замыслом эволюции, или, глядя из точки современного знания – поиском новой функции, в которой организм испытывает потребность с изменением окружающей среды. При этом, биологи наделяют все эти ноздри-до-дыхания и перья-до-полета необходимостью. Разум словно не может смириться с тем, что в мире есть много ненеобходимого и избыточного. Именно из этой сферы избыточности жизни (иначе говоря – ее полноты) и возникают новые функции. Преадаптивность – явление, которое дает нам представление о том, как происходят революционные изменения, без которых эволюция невозможна. Момент преадаптивности вполне можно по аналогии с «историческим знаком» Канта считать *биологическим знаком*, указателем на саму линию трансформации жизни.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

Это еще убедительней выглядит сегодня, когда предпочитают говорить уже не преадаптвности, а об экзаптации (exaptation), самим термином подчеркивая совершенно иную природу данных процессов, нежели адаптация[8]. В отличие от термина преадаптивность, который сформировался внутри эволюционной биологии, экзаптация имеет дело не только с анатомией, но и с поведением, и с деятельностью мозга, а также уходит от той телеологической нагруженности, которая была неявно заложена в концепцию преадаптации. Фактически, это принцип понимания многофункциональности и сложности любого органа, любой особенности организма, готового развиваться в совершенно разных направлениях. Речь идет не столько о потенциальных возможностях, а о пересмотре самой идеи постепенного развития от простого к сложному. В экзаптации сложность реализует себя постоянно, а то, что мы называем эволюцией – оказывается лишь линией нашего теоретического упрощения. И такого рода процессы происходят не только в биологии, где Дарвин одним из первых обратил на это внимание, нечто подобное происходит и в математике, и в социальной жизни.

Интересно, что математика начинает резко меняться и интенсивно развиваться именно в XIX веке. Возьмем, например, геометрию. Две тысячи лет господствовала система постулатов и аксиом Эвклида, формально описывавшая наш опыт освоения двух- и трехмерных пространств, или, говоря менее формально, пространств земли и неба. Эвклид своей геометрией задает форму устойчивости мира как человеческого опыта освоения пространства. Две тысячи лет эта система проявляла свою надежность, хотя и были подозрения в том, что аксиома о параллельных непересекающихся прямых либо избыточна (то есть не аксиома, а теорема, требующая доказательства), либо просто лишняя (то есть искусственно сужает возможности формальной системы для описания мира). Лобачевский, Бойаи, Риман в XIX веке отказываются от нее и строят свои нелинейные (неэвклидовы геометрии). Понимания пространства радикально меняется. И здесь обнаруживает себя момент экзаптации. Проявляется он в книге Давида Гильберта «Основания геометрии», написанной на рубеже XIX и XX веков, где заново формализуется системы аксиом Евклида[9]. Однако Гильберт отказывается от идеи, что эти аксиомы – некоторые интуитивно данные нашему разуму истины. Он делает следующий шаг, после создателей нелинейных геометрий, – предполагает возможность геометрий, где под вопросом могут оказаться постулаты и аксиомы, в которых мы не сомневались все эти два тысячелетия. Отказ от постулата (или аксиомы) и замена его на иной, совсем неочевидный – и есть вариант математической экзаптации. Мы привыкли думать, что такого рода «замены» должны происходить по необходимости. Однако в математике это не так. Просто такова особенность математического мышления – создавать формальные системы, порой не соответствующие никакому нашему человеческому опыту. Формальная математика (и формальная геометрия Гильберта в частно-

[8] Термин exaptation введен в обиход американскими биологами Стивеном Гулдом и Элизабет Врба в 1980-е (см. Gould S.J., Vrba E. Exaptation – A Missing Term in the Science of Form // Paleobiology, Vol.8, No.1 (Winter 1982). P. 4–15.)

[9] См. Гильберт Д. Основания геометрии. Петроград: Сеятель, 1923.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

сти) есть способ освоения сложности мира, прикладная же математика – способ описать, то, что уже освоено иными дисциплинами, что стало человекомерным, то есть, способ сведения (упрощения) мира до конкретных формул.

Возможность построения непредставимых геометрий, уже не соотносящихся с человеческим опытом и воображением, возникающих в результате изменения аксиоматики, поначалу кажется чистой абстракцией, игрой ума. Однако позже с развитием ядерной физики вдруг появляется потребность в этих геометриях, они неожиданно находят своё практическое применение в электромагнетизме, в квантовой механике, в теории струн…[10] Мы же можем предположить, что математика связана с преадаптивностью нашего понимания и познания мира, а сами моменты введения новых постулатов и аксиом, ставшие обыденностью в современной математике, являются знаками трансформации самой математики, стремящейся к овладению пластикой нечеловекомерного мира. Именно в этом мире располагается действие масс, имманентное логике органической материи. И через sensus communis мы оказываемся этому действию сопричастны.

4.

Вернемся к Французской революции 1789 года, которая длится достаточно долго, вплоть до Наполеона, и все тогда ощущают это именно как дление революции. Кант, описывая революционный энтузиазм, утверждает, что революция существует только в ситуации глобальной аудитории (модель полноты мира). То есть, я, некто Кант, сидящий в Кенигсберге, воспринимаю ее так, будто нахожусь среди женщин, идущих на Версаль, или среди протестующих в Тюильри, или в момент взятия Бастилии. Это чистый момент политической фасцинации, в котором при этом нет никакого визионерства. То есть революция включает в себя зрелище революции как необходимый социальный и эстетический фактор. Включенность в нее структуры зрелища делает ее универсальной для всех. Революция не происходит невидимо, она обязательно должна о себе заявить, и она должна заявить о себе сломом определенного рода представлений, связанных с индивидуальным опытом ее понимания. То есть, революцию можно воспринимать только в качестве коллективного зрителя или – публики. «Публика» станет одним из ключевых слов в XIX веке. Она является органичным продолжением той массы, которая производит революцию, которая не знает сословных, религиозных и прочих границ. Публика – зритель, смотрящий глазами «общего чувства», зритель, произведенный политикой равенства.

В социальном плане революция – это трансформация отношений, которая осуществляется не индивидами, не героями, не революционерами, а именно массой. Индивидуальное еще действует, но уже сталкивается с опытом масс, требующим для себя иных форм (возможно, что это уже не формы чувственности или познания, но явно формы действия). У Канта это реализуется в связи sensus communis и революционного энтузиазма, а веком позже нечто подобное Ленин назовет «живым творчеством масс».

Не будем воспроизводить здесь историю рефлексии толп и масс, обратим лишь внимание на то, что масса – это не собрание

[10] Именно такую ситуацию Юджин Вигнер назвал «непостижимой эффективностью математики». См.: https://coollib.com/b/322251/read

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

индивидов, и даже не новый субъект, который выходит на авансцену истории. Нам постоянно хочется наделить массу характером субъективности, но она непредсказуема. Она – оператор экзаптивных возможностей социума.

Масса – сама стихия равенства. Ее активность и реактивность – есть проявление действия «общего чувства». Именно ею осуществляются те социальные трансформации, которые дают ощущения, что каждый момент слома (постулатов, аксиом, ценностей…), момент революции – это процесс исторический. Между тем, у самой массы нет никакой чувствительности к историческому времени. Она находится словно в другом времени, или даже в ином измерении, нежели человеческое.

Говоря упрощенно, историческое (человекомерное) понимание революции обычно описывается как «событие», как разрыв в самом течении времени. «Событие» может описываться в терминах радикальной новизны, инновации, или же – катастрофы, как пришествие Христа или Апокалипсис. С новизной и конечностью каждого мгновения жизни связано изобретение субъективного времени от Августина до Хайдеггера. Однако это же самое время (время субъекта), противоестественно распространяется и на время истории. Решая эту проблему, Ален Бадью трансформирует саму идею революционного события. В книге 1982 года «Бытие и событие» он пытается соединить метафизику времени Хайдеггера и формальную математику, основанную на теории множеств. В результате «событие» у него оказывается не временн***ы***м разрывом, а длительностью. Он пишет о том, что никакое «событие» невозможно без особой структуры, которую он называет «верность событию» или «дисциплиной времени», что есть бессубъектная способность к удержанию радикального конфликта и исторического разрыва[11]. Следуя примерам самого Бадью, можно сказать: если Христос – событие, то оно становится возможным только в силу верности событию, которое олицетворяет *деятельность* апостола Павла[12]. Бадью пытается синтезировать линейную (а лучше сказать – дифференциальную) логику времени, и логику бесконечных возможностей конфигураций и трансформаций (ее можно назвать в духе Георга Кантора трансфинитной), которая вообще не подразумевает время. И как всякий синтез, этот тоже несет в себе серьезную теоретическую уступку. В данном случае – нежелание расстаться с онтологией времени. Если же радикализировать формальную сторону события, то следует говорить уже не о разрыве в движении времени и истории, а об ином характере времени, которое перестает быть временем субъекта, а становится временем процессов большой длительности, где невозможно мыслить ни начало, ни конечность, ни рождение, ни смерть в качестве каких-то особенных определяющих моментов.

Можно заметить, что концепция события у Бадью структурно повторяет идею преадаптивности у Дарвина, когда эволюция и революция еще мыслятся по-разному, но диалектически примиряются друг с другом. Иными словами, в этой концепции сохраняется историчность и телеологичность, а процессуальность революции не достигает момента экзаптации. В этом смысле событие (и революция) у

[11] Badiou A. Being and Event, translated by O. Felthman, N.Y.: Continuum, 2005. P.211.

[12] См. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Пер. О. Головой. М.: Университетская книга, 1997. С. 49.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

Бадью сохраняет момент трансценденции (или – благодати, пусть и секуляризированной).

При этом возможности экзаптации в социальном плане многочисленны. Только потом, задним числом, рассматривая исторически, мы интерпретируем многие процессы как линейные, а по сути, перед нами – сменяющие друг друга конфигурации многообразий. И мы никогда не знаем, что выберет масса, потому что масса не имеет сознания и не совершает выбор. Она в каком-то смысле такой организм, который внутри себя содержит функцию разрушения нормативности. Нам сегодня, в эпоху масс-медиа, кажется, что масса – это некое нормативное поле, над которым экспериментируют, над которым издеваются, которое «зомбируют» и т.п., но, когда так говорят, то имеют в виду уже политически сформированный «народ». Масса же неоформленна и революционна. Это то, что Спиноза называет словом multitude.[13] Уже Кант ощущает эту энергию массы, с которой можно солидаризоваться в глобальной аудитории. Его «революционный энтузиазм» несет в себе коллективную солидарность, а не осторожные «соглашение» и «право на суждение», через которые описывается sensus communis в Третей критике.

Кантовское требование согласия в суждении вкуса претерпевает трансформацию. Трансформация эта связана с внедрением равенства как вируса, пожирающего систему эстетических категорий. От согласия и согласованности, с их ориентацией на ratio и право, в описании революционного энтузиазма Кант приходит к принципу действия. Причем, это совместное действие несогласных друг с другом. Возможно, завораживает именно этот момент совместности-в-несогласии, предполагающий не рефлексию, а пластичность и подвижность массы, несущей в себе угрозу и органичной одновременно. Даже будучи отделенной от нее невозможно не ощущать возможность (или желание) стать ее частью. Даже будучи против нее, нельзя не признать в ней стихию тебя поглощающую или сметающую.

P.S.

Герой фильма Лукино Висконти «Леопард» (1962) князь ди Салина на вопрос «Что нужно этим гарибальдийцам?» отвечает: «Возможно, они хотят научить нас хорошим манерам…» В этом ответе (и в самом образе графа ди Салины) есть благородное признание неспособности к выживанию своего класса, где благородство явлено именно как органичность принятия изменчивости мира, явленного в революционной стихии, уничтожающей весь твой уклад и все то, что понималось как добродетель. Но в этом же ответе звучит неспособность понять логику действия. Последнее всё еще мыслится как «манера», как аристократическая осанка, становящаяся знаком бездействия. В этой фразе, фактически, сталкиваются эстетика вкуса (индивидуального чувственного познания) и эстетика равенства, ориентированная на действие общего (неиндивидуального) чувства, не знающего вежливости и такта, но столь же органичного, как и грация леопарда.

[13] На русский язык multitude у Спинозы («Политический трактат») переводят как «народ» или «народная масса», но это та самая «толпа» Гоббса, внушающая ужас английскому философу. Спиноза же развивает идею multitude как источника абсолютной демократии.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00032

Список литературы

1. Арендт Х. Лекции по политической философии Канта. СПб.: Наука, 2011. 303 с.
2. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Пер. О. Головой. М.: Университетская книга, 1997. 96 с.
3. Гильберт Д. Основания геометрии. Петроград: Сеятель, 1923. 152 с.
4. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Общая редакция А. Г улыги. Т.5. М.: Чоро, 1994. 414 с.
5. Кант И. Спор факультетов // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Общая редакция А. Гулыги. Т. 7. М.: Чоро, 1994. С.157–136.
6. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб: Изд-во Европейского Университета, 2007. 264 с.
7. Саликов А.Н. Способность суждения как политическая проблема в философии Ханны Арендт // Вестник РГУ им. Канта. 2008. Вып. 6. Гуманитарные науки. С.34–40.
8. Спиноза Б. Политический трактат // Спиноза Б. Избр. произведения. В 2 т. Т. 2. М., 1957. С.185–382.
9. Badiou A. Being and Event, translated by O. Felthman, N.Y.: Continuum, 2005. 526 p.
10. Braudel F. History and the Social Sciences: The Longue Durée // The Longue Durée and World-Systems Analysis. Edited and with an Introduction by Richard E. Lee with a new translation of Fernand Braudel's "Histoire et Sciences sociales: La longue durée" by Immanuel Wallerstein. Albany, NY: SUNY Press, 2012. P. 241–276.
11. Gould S.J., Vrba E. Exaptation – A Missing Term in the Science of Form // Paleobiology, Vol.8, No.1 (Winter 1982). P. 4–15.
12. Lyotard, J.-F. Enthusiasm: The Kantian Critique of History / Translated by G. van den Abbeele. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. 74 p.

References

1. Arendt H. Lekcii po politicheskoj filosofii Kanta. SPb.: Nauka, 2011. 303 s. (In Russian)
2. Bad'yu A. Apostol Pavel. Obosnovanie universalizma. Per. O. Golovoj. M.: Universitetskaya kniga, 1999. 96 s. (In Russian)
3. Badiou A. Being and Event, translated by O. Felthman, N.Y.: Continuum, 2005. 526 p.
4. Braudel F. History and the Social Sciences: The Longue Durée // The Longue Durée and World-Systems Analysis. Edited and with an Introduction by Richard E. Lee with a new translation of Fernand Braudel's "Histoire et Sciences sociales: La longue durée" by Immanuel Wallerstein. Albany, NY: SUNY Press, 2012. P. 241–276.
5. Gil'bert D. Osnovaniya geometrii. Petrograd: Seyatel', 1923. 152 s.
6. Gould S.J., Vrba E. Exaptation – A Missing Term in the Science of Form // Paleobiology, Vol.8, No.1 (Winter 1982). P. 4–15.
7. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdeniya // Kant I. Sobr. soch. V 8 t. Obshchaya redakciya A. Gulygi. T.5. M.: CHoro, 1994. 414 c. (In Russian)
8. Kant I. Spor fakul'tetov // Kant I. Sobr. soch. V 8 t. Obshchaya redakciya A. Gulygi. T. 7. M.: CHoro, 1994. C.157–136. (In Russian)
9. Lyotard, J.-F. Enthusiasm: The Kantian Critique of History. Translated by G. van den Abbeele. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. 74 p.
10. Rans'er ZH. Razdelyaya chuvstvennoe. Per. s fr. V. Lapickogo, A. SHestakova. SPb: Izd-vo Evropejskogo Universiteta, 2007. 264 s. (In Russian)
11. Salikov A.N. Sposobnost' suzhdeniya kak politicheskaya problema v filosofii Hanny Arendt // Vestnik RGU im. Kanta. 2008. Vyp. 6. Gumanitarnye nauki. S.34–40. (In Russian)
12. Spinoza B. Politicheskij traktat // Spinoza B. Izbr. proizvedeniya. V 2 t. T. 2. M., 1957. S.185–382. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

Валерий Владимирович ЗОЛОТУХИН / Valeriy ZOLOTUKHIN

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), Москва, Россия
Лаборатория историко-культурных исследований, Школа Актуальных Гуманитарных Исследований
Старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Laboratory for Historical and Cultural Studies, School of Advanced Studies in the Humanities
Senior Researcher, PhD in Arts Studies
zolotukhin-vv@ranepa.ru

ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГГ. С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДИНАМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ДЕКЛАМАЦИИ С. И. БЕРНШТЕЙНА*

Конец 1920-х годов в истории Кабинета изучения художественной речи, уникального новаторского центра по изучению звучащей литературы, был отмечен обращением к проблеме декламационной композиции, трактованной как «внепространственное движение звучащего стиха» (С. И. Бернштейн). Коллективное исследование динамического аспекта декламации, реконструкции которого посвящена статья, на некоторое время заставило основателя Кабинета С. И. Бернштейна и его коллег-«младоформалистов» отказаться от изучения современных авторских манер поэтов, с композиционной точки зрения уступавших чтению актеров и профессиональных декламаторов. Лишь в 1930 году, незадолго до своего закрытия, КИХР снова обратился к анализу читки поэтов Литературного центра конструктивистов (ЛЦК). Декламационные приемы представителей этой группы порывали с устойчивыми традициями символизма и акмеизма и развивали характерную для исторического авангарда установку поэзии на устность. Обращение «кихровцев» к теоретическим и практическим поискам конструктивистов не только внесло вклад в изучение поэтических выступлений первой трети XX века. Изучение связей ленинградских исследователей с участниками литературной группы в контексте формирования динамической теории звучащей художественной речи помогает реконструировать развитие исследований звучащей литературы во второй половине 1920-х гг.

Ключевые слова: русский формализм, младоформалисты, звучащая литература, звучащая художественная речь, конструктивизм, авангард, авторское чтение, Институт живого слова, динамика, литературный перформанс, партитуры.

POETRY PERFORMANCES OF THE SECOND HALF OF THE 1920S FROM THE PERSPECTIVE OF S. I. BERNSTEIN'S DYNAMIC THEORY

In the early 1920s, the Russian Formalists made a landmark contribution to the Russian speech aesthetics by considering the artistic spoken word from the perspective of literary theory. In 1923, Sergei Ignat'evich Bernshtein (1892–1970), a linguist and an active member of the Society for the Study of Poetic Language (OPOIAZ), founded KIKhR (The Office for the Study of Literary Speech). KIKhR became the leading center for the studies of spoken literary language. Seeking to define the relationships between the text and its performance, Bernshtein and KIKhR colleagues developed a multifaceted interdisciplinary methodology, venturing far beyond textual analysis. In the late 1920s, they also became interested

* *Статья выполнена в рамках госзадания НИР 2020 «Архив и документ в перформативных искусствах: теории, методологии и практики».*

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

in the analysis of the dynamics of a declamatory composition. Their approaches were developed through the analysis of the actor's declamation. However, in early 1930, the Laboratory had a number of meetings where they discussed the recitation and texts of young poets, members of the Literary Center of Constructivists. Their performance style was strikingly different from previous schools and groups. The paper gives an account of the relationships established in this late period between Laboratory and a literary group of poets-constructivists. In 1930, when new composition theory of Bernstein and his colleagues were completed, it turned out that similar processes were developing in the literature and performative culture in general at the same time.

Key words: Russian formalism, Laboratory for the Study of Literary Speech, Performance Studies, Poetry Performance, Constructivism, avant-garde, Institute for Living Word, S. I. Bernshtein, Sound Poetry Scores, dynamics, 1920s.

Первая четверть XX века в России – время, отмеченное всплеском интереса к проблемам звучащей художественной речи и мультидисциплинарными подходами к их исследованию. Яркими примерами этого служат открывшийся в 1918 году в Петрограде Институт Живого Слова, объединивший в совместной работе музыковедов, театроведов, фольклористов, лингвистов, специалистов в области эвритмии и т.д.[1], а также Кабинет изучения художественной речи (далее КИХР), созданный в 1923 году при Российском Институте Истории Искусств. Продуктивный союз исследователей и художников (в лице актеров, музыкантов, декламаторов и пр.), лежащий в основе работы Института живого слова, создал фундамент для нового направления, посвященного изучению одного из подвидов звучащей художественной речи – авторского чтения стихов. Это направление развивалось особенно интенсивно с начала 1920-х годов, когда к проблемам звучащего стиха обратились формалисты, в первую очередь, Б. М. Эйхенбаум и основатель КИХРа лингвист, стиховед С. И. Бернштейн.

Несмотря на большое внимание к наследию русского формализма, представления о Кабинете и работе его молодых сотрудников Н. А. Коварского, А. В. Федорова, С. Г. Вышеславцевой, как и самого С. И. Бернштейна, все еще содержат «белые пятна». Эти лакуны возникли вследствие антиформалистской кампании, приведшей к ликвидации КИХРа в 1930 году: «кихровцы» лишились не только институциональной, но и материальной базы – сделанных ими фонозаписей, оборудования, и т.д., что привело к прекращению исследований[2].

[1] См.: Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79–95; Записки Института Живого Слова. Пб.: Народный комиссариат по просвещению, 1919.

[2] См.: Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: РУСАКИ, 2004. С. 163–180; Богатырева С. И. Серебряный век в нашем доме. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019. С.98–176; Золотухин В. Архив С. И. Бернштейна в Доме-музее М. Цветаевой // Бриковский сборник. Выпуск 2: Ме-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

Валерий Владимирович ЗОЛОТУХИН / Valeriy ZOLOTUKHIN

| Поэтический перформанс второй половины 1920-х гг. с точки зрения динамической теории декламации С. И. Бернштейна / Poetry Performances of the second half of the 1920s from the Perspective of S. I. Bernstein's Dynamic Theory |

Методология анализа звучащей речи, тщательно разработанная С. И. Бернштейном уже в первой половине 1920-х, непрестанно эволюционировала на всем протяжении существования Кабинета. Сильным источником влияния на нее были различные стиховедческие концепции, а также – теории современного музыковедения, лингвистики, искусствоведения. Настоящая статья посвящена, в основном, последним годам КИХРа, наименее изученному периоду его работы. Это время, когда так называемая *динамическая теория декламации*, постепенно оформлявшаяся на всем протяжении существования Кабинета, наконец-то обрела вполне законченный вид. Путь к этому лежал через отказ в середине 1920-х гг. от работы с записями авторского чтения современных поэтов и поиски иного материала для работы.

Однако в последний год существования Кабинета пристальное внимание его сотрудников привлекли выступления современных поэтов – представителей Литературного Центра конструктивистов (ЛЦК). Кратковременный (уместившийся фактически в несколько месяцев) всплеск взаимного интереса друг к другу нашел практическое выражение в заседаниях КИХРа, посвященных анализу манеры чтения поэтов этой группы, сеансах их звукозаписи, обсуждении совместных планов. Обращение к этому эпизоду в истории КИХРа и ЛЦК помогает лучше понять характер эволюции как исследований, так и практик литературного перформанса в заключительный для этих двух объединений период (как и КИХР, ЛЦК прекратит свое существование в 1930 году). Ведь и литературный перформанс второй половины 1920-х гг. также представляет собой еще одно «белое пятно», особенно в сравнении с изучением практик предыдущих двух десятилетий[3]. В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть связь исследований и практики во второй половине 1920-х годов под углом развития подхода к изучению звучащей литературы, с одной стороны, и эволюции перформативной культуры, конкретно, поэтического перформанса, с другой.

Работу КИХРа можно условно разделить на два основных этапа. Начало первого относится к 1920 году, т.е. ко времени еще до основания Кабинета, когда С. И. Бернштейн, увлеченный идеями немецкой «слуховой филологии», начинает в Институте живого слова изучать звучащий стих на материале авторского чтения, им самим фиксируемого (пока еще в одиночку) на фоновалики. К основным результатам этого этапа стоит отнести статью Бернштейна «Голос Блока» (первый вариант статьи был закончен в 1921 году[4]) – одно из конститутивных, наряду со статьями и книгами Бори-

тодология и практика русского формализма (материалы международной научной конференции «II-е Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма»). М.: МГУП им. Ивана Федорова, 2014. С. 89–93.

[3] См., напр.: Бранг П. Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М.: Языки славянской культуры, 2010; Звучащий Серебряный век. Читает поэт / под ред. Е. М. Шуванниковой. М.–СПб.: Нестор-История, 2018; и др.

[4] Бернштейн С. И. Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту: Тартуский государственный университет, 1972. С. 454.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

са Эйхенбаума этих лет, исследований для направления изучения авторского чтения стихов. Чуть позже, в 1923 году, будет создан КИХР. Конец же этого периода можно датировать 1924 годом. В целом, этот период характеризуется изучением разных аспектов авторского чтения поэтами своих стихов и связи декламации с поэтическими текстами. В начале 1920-х гг. С. И. Бернштейн и постепенно собирающиеся вокруг него молодые коллеги (прежде всего, Н. А. Коварский) находились в тесных отношениях с большим количеством литераторов: помимо проводившейся звукозаписи авторского чтения символистов и постсимволистов – А. А. Блока, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама и многих других, «кихровцы» занимались фиксацией свидетельств поэтов о творческом процессе[5].

Второй период можно датировать промежутком с 1925 по 1930 год. Предполагалось, что результаты работы Кабинета за это пятилетие будут представлены в сборнике статей «Теория звучащей художественной речи», подготовленном к 1930 году, но оставшимся ненапечатанным в те годы из-за ликвидации КИХРа[6]. Ряд статей сборника, опубликованного только в 2018 г., дает достаточно полное представление о направлении работы Кабинета во второй половине 1920-х годов[7], и в первую очередь, о динамической концепции декламации, которая видится наиболее важным их достижением этих лет. Остановимся подробнее на эволюции кихровского метода и характеристике упомянутой динамической концепции.

В 1924 году С. И. Бернштейн пишет статью «Стих и декламация» (опубликована в 1927 году), которая подводит итог исследованиям первого периода работы. Результаты, к которым он приходит, служат своего рода теоретическим обоснованием эмансипации поэтического перформанса. Основные выводы этой статьи следующие:

> – *материал декламации и стиха различен.* («[…] поэту в качестве материала предоставлены только элементы языковой системы и, прежде всего, элементы фонические, – декламатор строит свое произведение из материальных звуков; стиховое искусство – искусство внематериальное, – декламация насквозь матери-

[5] В обзоре работы КИХРа С.И. Бернштейн предлагал несколько иную датировку этого периода (с 1923 по 1926 гг.) и давал ему характеристику: «К этому времени первый цикл изучения читки поэтов был закончен. Собранный материал был использован для освещения проблемы заданных произносительных моментов стихотворных произведений. Дальнейшие записи, корректируя и дополняя полученные выводы в частностях, не вносили уже ничего принципиально нового в разработку этой проблемы» (Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923–1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. С. 29).

[6] См.: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923–1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018.

[7] Фактически, только в двух написанных сотрудниками Кабинета статьях 1920-х гг. затрагивалась проблема динамики и композиции: Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Academia, 1927. С. 25–44 (динамике и композиции посвящен § 9 на С. 34–41); а также: Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха // Там же. С. 45–62 (о «движении стиха» см.: С. 52–53).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

альна, в той же мере, как архитектура или скульптура»[8]);

– *декламируемое стихотворение преломляет элементы построения текста.* («…в стихотворении декламируемом и воспринимаемом как таковое наше внимание приковано к материальной звуковой оболочке, которая представляет собой как бы призму, преломляющую в себе все элементы построения поэта»[9]);

– *декламация – это всегда конкретизация, результат выбора из множества заложенных в неозвученном стихотворении вариантов. В материальной звуковой форме стихотворение стремится к единозначности.* («Декламационное исполнение не адекватно стиховому произведению: материализуя его, оно привносит элементы, отсутствующие в эстетическом составе стихового произведения; с другой стороны, конкретизируя ту или иную систему заложенных в стихотворении возможностей фонического выражения, оно исключает все другие возможности. Декламация всегда дает лишь один из возможных аспектов стихового произведения; зато этот единственный аспект в декламационной форме приобретает абсолютную яркость и непререкаемую определенность, отличающую материальную данность от психического образования»[10]);

– *«закона исполнения», который был бы заложен в самом поэтическом произведении, не существует.* («Стиховое произведение не содержит в себе элементов декламационных – элементов материального звучания»[11]);

– *декламация является искусством интерпретаторским.* («[…] для всякого стихотворения мыслим целый ряд несовпадающих между собой и в то же время эстетически законных декламационных интерпретаций»[12]).

Как уже было сказано, в середине 1920-х годов КИХР отходит от изучения авторского чтения и переключается на работу со звукозаписями немецких актеров: Александра Моисси, Людвига Вюльнера и других[13]. В 1925 году на Словесном отделении начала работу Комиссия по изучению звучащей художественной речи, на заседаниях которой Бернштейн, его ученики и коллеги начнут заниматься коллективной работой по анализу декламации немецких актеров. Обращение к этому материалу было связано с началом разработки *проблемы композиции декламационного произведения*: эта большая научная тема будет оставаться в центре интересов КИХРа следующие

[8] Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь: Сборники. Новая серия. Под ред. Л. В. Щербы. Вып. 1. Л.: Academia, 1927. С. 39.
[9] Там же. С. 40.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 41.
[12] Там же. С. 40.
[13] Подробнее об этом см.: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923-1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. С. 490–510.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

несколько лет. Работая до этого с материалом декламации современных авторов, С. И. Бернштейн столкнулся с трудностью: их чтение с композиционной точки зрения было сравнительно бедным, его анализ не позволял продуктивно разрабатывать проблему композиции[14]. Несмотря на отличия в индивидуальных манерах поэтов, скажем, А. А. Ахматовой, А. А. Блока и М. А. Кузмина, композиции произведений в их авторском прочтении часто имела общее свойство упрощенности (что, впрочем, не мешало огромному воздействию их чтения на аудиторию, особенно в случае Блока). Возникла необходимость в иных произведениях, композиция которых была бы ярче и сложнее. Кроме этого, работа с грампластинками немецких актеров была удобна с чисто практической стороны, учитывая сравнительно малый износ пластинок при многократном прослушивании по сравнению с фоноваликами, на которые были сделаны записи современных поэтов.

Подытоживая основные различия между первым и вторым периодами КИХРа, можно было бы выделить следующие основные проблемы, которые интересовали круг исследователей сначала в Институте Живого Слова, затем в Российском институте истории искусств. В ранний период это проверка тезиса о факторах звучания, заложенных в стихе, а также проблема интерпретации (поэтический перформанс как преобразование/конкретизация в результате интерпретации). В более поздний период в центре интереса оказывается проблема динамики (произведение как динамическая система / поэзия как движение). Впрочем, необходимо оговориться, что с проблемой динамики С. И. Бернштейн и его коллеги сталкивались и в первой половине 1920-х, а гипотезы о заложенных факторах в стихе (в таком ключе рассматривался темп), продолжали разрабатываться и в конце 1920-х.

Связь Кабинета с перформативной культурой своего времени во второй половине 1920-х гг. безусловно сохранялась, но приобрела несколько иной характер. Скажем, Софья Вышеславцева и Георгий Артоболевский, постоянные участники заседаний Кабинета, в 1920-х (и позднее) были не только исследователями, но и весьма заметными эстрадными чтецами-декламаторами. Кабинет проводил вечера декламации современной поэзии (напр., вечер памяти С. Есенина 14 марта 1926 г.), продолжал записывать чтение поэтов, привлекал к работе на заседаниях известных чтецов (А. Шварца и др.) и поэтов (А. Туфанова и др.). Многочисленные связи исследований звучащей художественной речи с общей эволюции поэтического чтения в России в 1910-е гг. и первой половине 1920-х были предметом рефлексии в работах тех лет (например, в классификации декламационных методов В. Н. Всеволодского-Гернгросса[15], размышлениях Б. Эйхенбаума о камерной декламации и Блоке-чтеце[16], и др.). Однако этого нельзя сказать о работах второй половиной десятилетия, когда исследовательский интерес к этой проблеме заметно снизился. Пересечения, которые намечались в научной и практической обла-

[14] Там же. С. 29.

[15] См.: Всеволодский-Гернгросс В.Н. Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925. С. 79.

[16] Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 514–515.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

стях во второй половине 1920-х годов, если и были зафиксированы исследователями и писателями, то получили сравнительно скромное отражения в напечатанных текстах.

Остановимся на том, как понималась С. И. Бернштейном и его коллегами по КИХРу проблема композиции/динамики. Можно найти много общего между их идеями и взглядами Юрия Тынянова, изложенными в работе «Проблема стихотворного языка» (1924): проблемы динамики и композиции, трактованной как динамическая целостность, находились в центре этого значительнейшего для поисков русского формализма исследования. И С. И. Бернштейн, и Ю. Н. Тынянов опирались на книгу Бродера Христиансена «Философия искусства», в которой затрагивалась проблема динамики и было дано определение произведения искусства как динамического единства[17]. В. Гречко обращает внимание на особенность использования Ю. Н. Тыняновым заимствованного у Б. Христиансена понятия доминаты:

> Принцип доминанты является центральным и в книге Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), где он использует его для решения такого фундаментального вопроса, как дифференциация поэзии и прозы. Любопытно, что в своей книге Тынянов, широко используя концепт доминанты, отказывается от самого этого термина. Слово «доминанта» в книге не встречается ни разу, оно заменено на синонимичные ему выражения «конструктивный фактор» и «конструктивный принцип». Очевидно, что, вводя новые термины, Тынянов хотел ясно дистанцироваться от «примирительного» понимания доминанты, принятого в работе Христиансена, и акцентировать внимание на ее «агрессивной» стороне. Действительно, характерным для данной работы является особый акцент на деформирующем воздействии «конструктивного фактора», в котором отчетливо видна попытка соединить концепцию остранения раннего Шкловского с новым пониманием художественного произведения как динамической системы: «Динамика формы – есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформация факторов подчиненных»[18].

Понятие *композиции* постигла та же судьба, что и доминанту – и причиной этого снова были «примирительные коннотации» (Ю. Н. Тынянов писал: «… слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической»[19]). Вместо композиции он пользовался понятием «динамической целостности», фактически синонимичным композиции: «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динами-

[17] См.: Христиансен Б. Философия искусства. СПб.: Шиповник, 1911. С. 100.

[18] Гречко В. Скандинавский след: Бродер Христиансен, доминанта и формирование концепции русского формализма // Европа в России. Сб. статей. М.: НЛО, 2010. С. 305–306.

[19] Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. С. 27.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

ческий знак соотносительности и интеграции»[20]. Не только интерес к проблеме динамики, но и понимание *композиции как динамического единства* – то общее, что объединяло подходы Ю. Н. Тынянова и С. И. Бернштейна (см. его статью «Опыт эстетического анализа словесно-художественного произведения»[21]).

Многие работы С. И. Бернштейна 1920-х годов содержали критику высказываний Б. М. Эйхенбаума периода «Мелодики русского лирического стиха» (1922), связанных с заложенной в произведении интонацией. Несмотря на то, что упомянутая работа Б. М. Эйхенбаума, с точки зрения Бернштейна, была основана на неверных методологических предпосылках, она в то же время содержала важные наблюдения, но не в области мелодики стиха (или заложенной в стихе интонации), как об этом писал сам Эйхенбаум, а композиции лирических стихов. Более подробно эта мысль будет развита С. И. Бернштейном в статье «Задачи и методы теории звучащей художественной речи», написанной для сборника «Звучащая художественная речь»[22].

Ко второй половине 1920-х годов относится знакомство Бернштейна с идеями швейцарского музыковеда Эрнста Курта, изложенными в книге *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* (по инициативе Б. Асафьева книга была переведена на русский и вышла в 1931 году под заглавием «Основы линеарного контрапункта»)[23]. 1 ноября 1928 года переводчица книги, на тот момент сотрудница Музыкального отдела ГИИИ Зинаида Эвальд[24] прочла на заседании Кабинета изучения художественной речи доклад «Основы энергетической теории Эрнста Курта». Акцент в докладе был сделан не на применении теории Э. Курта в музыковедческом анализе произведений Баха, но, в первую очередь, на ее общих положениях[25]. Прения по этому докладу, занесенные в протокол, отличались лаконизмом: «С. И. Бернштейн: Все прослушанное дает нам некоторую уверенность в правильности того пути, по которому мы идем в нашей работе, но не предлагает пока ничего абсолютно нового»[26]. Несмотря на как будто бы прохладное отношение к изложенной теории Эрнста Курта, она окажет прямое влияние на складывающуюся динамическую теорию декламации и займет не менее важное, чем теория Б. Христиансена, место в размышлениях

[20] Там же. С. 28.

[21] Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923–1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. С. 325–374.

[22] Там же. С. 84, сн. 69.

[23] В том же 1930 году, когда планировался выход сборника КИХРа, была напечатана развивавшая идеи Эрнста Курта работа Б. Асафьева (Игоря Глебова) «Музыкальная форма как процесс» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Издание 2-е. Л.: Издательство «Музыка», 1971).

[24] О ней см.: Наумова К. Зинаида Викторовна Эвальд – собиратель и исследователь музыкального фольклора // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2016. Т. 2 (46). С. 30–36.

[25] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 1. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Кабинета изучения художественной речи. 1928–1929. Л. 5–5(об).

[26] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 1. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Кабинета изучения художественной речи. 1928-1929. Л. 5(об).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

С. И. Бернштейна и его учеников в ближайшие годы.

Э. Курт рассуждал о значении кинетической энергии мелодической линии в музыке Баха. Это пересекалось с размышлениями Бернштейна о чередовании напряжений и разряжений в основе композиции звучащего художественного произведения. «Мелодия есть поток силы», – писал Э. Курт[27]. Такое понимание звучащего произведения – как протекающего вне пространства движения – было близко С. И. Бернштейну, стремившемуся согласовать эту концепцию с взглядами Б. Христиансена, Г. Вёльфлина, Ю. Тынянова и др. Результатом этого стало его собственное емкое определение композиции, которое можно найти в описании курса «Композиция лирических стихотворений»[28]:

> Композиция трактуется в курсе как динамический (энергетический) аспект художественной формы – как эмоционально действенная организация напряжений и разряжений, как внепространственное движение, протекающее во времени от исходной точки к кульминации и от кульминации к окончательному разрешению[29].

Собственно, работа над проблемой композиции поставила перед исследователями вопрос о том, как передавать организацию напряжений и разряжений, то есть, композицию. С точки зрения С. И Бернштейна и его коллег, наилучшим образом решала эту проблему графика. Так появилось несколько схем декламационных произведений[30].

Анализ авторского чтения после 1924 года довольно редко оказывается в фокусе внимания «кихровцев», однако рубеж 1920-30-х годов был отмечен ощутимым ростом числа сделанных ими звукозаписей поэтов, в основном, относившихся к новейшим литературным объединениям. В конце 1929 года КИХР посещают поэты, входящие в группы «Резец» и «Смена» (12, 17 декабря[31]), а также члены секции поэтов Всероссийского союза советских писателей (ВССП, 28 декабря, 23 января 1930)[32]. В начале 1930 – поэты Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (ЛАПП)[33]. Но отношения, возникшие между КИХРом и поэтами из группы ЛЦК, выделяются на этом фоне гораздо большей насыщенностью. В январе 1930 года поэты-конструктивисты выступили в ленинградском Доме Печати, вслед за

[27] Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1931. С. 41.

[28] С.И. Бернштейн читал этот курс в Театральном училище при Театре им. Мейерхольда в середине 1930-х, уже после закрытия КИХРа и своего переезда в Москву.

[29] Дом-музей Марины Цветаевой. КП-4967/28. Бернштейн С.И. Композиция лирических стихотворений. Программа курса для Театрального училища при Театре им. В. Мейерхольда. 1935. Л.1.

[30] См.: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923-1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. Схема 1 и 2 на вклейке после с. 220.

[31] См.: ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л. 21–22.

[32] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л.29, 33.

[33] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л.31.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

чем «кихровцы» провели целый ряд встреч, посвященных обсуждению выступлений конструктивистов, приемам декламации поэтов московской группы и их текстам-партитурам[34]. На этом контакты конструктивистов и КИХРа не закончились: Илья Сельвинский, Владимир Луговской, Николай Панов, Николай Адуев несколько раз посещали кабинет, выступали перед его сотрудниками, записывались на фонограф, вели переговоры о сотрудничестве с Кабинетом[35].

Чтобы понять причины этого взаимного интереса, нужно вкратце остановиться на истории ЛЦК. Литературный конструктивизм как течение оформился в 1922-23 годах, а в 1924 году возникла группа Литературный Центр конструктивистов. У основания этого течения стояли Алексей Чичерин (исключен в 1924 г.), Корнелий Зелинский, Илья Сельвинский. Кроме них, в группу в разные годы входили Иван Аксенов, Александр Квятковский, Григорий Гаузнер, Вера Инбер и др[36]. Взгляды и произведения участников этой группы отражают эволюцию установки на устность, которая была в целом характерна для русского литературного авангарда, а к середине 1920-х гг. стала едва не общим местом, находя отражение в различных текстах и декларациях[37]. Эту точку зрения также разделяла Софья Вышеславцева, на одном из заседаний КИХРа 1930 года заметившая, что «современная поэзия строится с расчетом на произнесение (поэты-конструктивисты)»[38]. Возможно, именно С. Г. Вышеславцева и была тем, кто обратил внимание других сотрудников КИХРа на поэтов этой группы. Практикующий декламатор, она (как и Георгий Артоболевский) внима-

[34] Уточним, что это не было первой встречей «кихровцев» с поэтами-конструктивистами. Сотрудники Кабинета уже были знакомы, например, с чтением Ильи Сельвинского, председателя ЛЦК: записи его читки были сделаны в 1926 году.

[35] В мае 1930 года удалось организовать приезд С.И. Бернштейна в Москву для чтения лекции и записи на фонограф чтения поэтов-членов Клуба Писателей. Среди слушателей лекции были И. Сельвинский и В. Маяковский (см.: Шилов Л. А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы.: Искусство, 1989. С. 77; в этот же приезд С. И. Бернштейн планировал провести несостоявшийся сеанс записи В. Маяковского, см.: Поляновский М. Поэт на экране: Маяковский–киноактер. М.: «Советский писатель», 1958. С. 96). Еще один эпизод отношений Бернштейна с конструктивистами связан с публикацией статьи «Утраченные голоса» в Литературной газете (№23 от 9 июня 1930 г.), подписанной инициалами Б.Н. и посвященной работе Кабинета. Неудачные формулировки этой статьи, осторожной, но в целом скорее сочувственной по отношению к работе КИХРа, вызвали несогласие ученого. В архиве С.И. Бернштейна сохранился по всей видимости отосланный, но неопубликованный газетой ответ на статью, подписанный как «Ответ Агапову». См.: ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С. И.). К. 77. Ед. хр. 43. Бернштейн С. И. Письмо в редакцию «Литературной газеты» в связи с публикацией статьи о фонографных записях… 1930.

[36] См.: Коваленко С.А. Поэты-конструктивисты // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 612–656.

[37] См.: Асеев Н. Разгримированная красавица. Путевые заметки. М.: Федерация, 1929. С. 96–101; Дукор И. Сергей Третьяков // Третьяков С. Речевик. Стихи. М.-Л.: Государственное издательство, 1929. С. 5–21; Маяковский В.В. Расширение словесной базы // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 тт. Т.12. М.: Художественная литература, 1959. С. 159–163; и др.

[38] См.: ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л.42.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

тельно следила за новейшей литературой, пригодной для включения в свой репертуар, а также за общей эволюцией манеры авторского чтения поэтов новых школ. Литературные опыты конструктивистов во многом были вызваны всплеском перформативных практик в начале XX века.

Конструктивисты не только разделяли идею установки современной поэзии на устность[39], но и активно развивали ее, сотрудничая, – как, например, Вера Инбер, – с радио. Или фиксируя в своих поэтических текстах с помощью специальных знаков предзаданные интонации. Источником влияния на конструктивистов, помимо очевидной традиции экспериментальной типографики, стихограмм, визуальной поэзии начала XX века, были также различные научные и практические проекты по изучению интонации, в том числе, поэтической, развернувшиеся в начале века. Это касается, например, использования графики в стихах Алексея Чичерина, одного из основателей группы поэтов-конструктивистов, к 1930 году, впрочем, уже давно от нее отошедшего. Согласно С. Бирюкову, Чичерин в 1910-е годы посещал студию О. Э. Озаровской[40]. Можно предположить, что не только практические уроки декламации Озаровской оказали на него влияние (мемуаристы сходятся в том, что Чичерин был прекрасным чтецом[41]), но и ее книги с характерным многообразием различных интонационных знаков, а также схем отдельных стихотворений. Таких, например, как схема стихотворения М. Лермонтова «Смерть поэта»[42], отражающая, как писала О.Э. Озаровская, «психологическую сущность этого произведения», силы «напряжения испытываемых чувств»[43]. Другой пример – наклонные линии в напечатанных в сборнике конструктивистов «Мена всех» стихотворениях Бориса Агапова, которые должны были графически отражать мелодику стиха в звучании. Такие же наклон-

[39] Это косвенно отражалось в их высказываниях по вопросам литературного быта. Описываемый И. Сельвинским современный писательский клуб, к примеру, должен был учесть потребности поэта, чей процесс сочинения стихов сопровождается произнесением вслух (по терминологии Бернштейна, поэта, обладающего отчетливыми декламакламативными представлениями): «Необходимо оборудовать при клубе спортивный зал с душем и отделение для бокса. Зал для литературной работы, по мнению тов. Сельвинского, должен иметь небольшие столики с письменными приборами и матовой лампой и сообщаться непосредственно с библиотекой. Для поэтов необходимы рабочие кабинки, где бы авторы могли проверять черновые наброски на голос, не мешая соседям» (Каким должен быть писательский клуб? // Литературная газета. №3. 7.5.1929. С. 3).

[40] Бирюков С. А. Н. Чичерин: поэт звучарно-визуальный, или Что годится для знака поэзии // Алексей Чичерин: Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 179–180.

[41] 12 января 1929 он участвовал в вечере «Как надо читать стихи» совместно с Эльгой Каминской (см.: Гончаренко А. Биография и конструктивизм А. Н. Чичерина // Алексей Чичерин: Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 192), профессиональным декламатором и частой участницей заседаний КИХРа в начале и середине 1920-х гг.

[42] Озаровская О. Моей студии. Этюды по художественному чтению. Выпуск 1. М.-П.: Государственное издательство, 1923. Вклейка после с.80.

[43] Там же. С. 63.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

ные линии для передачи мелодики фразы можно встретить в работах лингвистов тех лет, например, Алексея Пешковского[44].

Сообщение С. Г. Вышеславцевой о вечере поэтов-конструктивистов в ленинградском Доме печати, сделанное на заседании КИХРа 30 января 1930 г., было следующим образом занесено в протокол:

> Чтение конструктивистов: большая сила непосредственного воздействия – напряженность (ярко выраженные «комэнергизм» и направленность). Общая техническая и артистическая высота исполнения; разнообразие декламационного тона; гибкость и богатство декламационных приемов: 1) присутствуют моторно- и звуко-подражательные автоматизованные [так! – *В.З.*] ритмы; 2) мелодизованые куски речитативного характера (стиль песни народного склада, романса, или куплета); 3) драматически-актерская речь, включающая характеристику говорящего лица (Чуб в исп. Сельвинского[45], монолог Ирины в исп. Луговского[46]); 4) патетически-ораторский стиль непосредственного обращения к слушателям («Волчий вой» Луговского) или лирико-патетическая исповедь социальной окраски («Письмо к Республике»[47] – его же); условно-декламационные напевные куски; 6) разговорные интонации, как бы выхваченные из жизни (диалоги Луговского и отчасти Панова). Все эти приемы свободно употребляются часто в одном и том же произведении – в контрастных моментах (с постепенным переходом). Полное соответствие произносительного и поэтического стиля у Сельвинского и Луговского. (Ср. с исполнением «Обреченного поезда» Луговского – А. Шварцем[48]: сглаженность, отсутствие энергичной артикуляции. В итоге – несоответствие поэтическому стилю, несмотря на высокое качество исполнения). Прием интонационного «enjambement» в декламации конструктивистов (ср. Пролог к «Пушторгу» в исп. Сельвинского). Четкость ритмизации; своеобразие отдельных ритмо-мелодических ходов. Богатство мелодического речевого творчества. Владение общей динамикой произведения.
>
> Итог: чтение конструктивистов – крупное явление в области общей речевой культуры и у них есть чему поучиться и актерам и декламаторам[49].

[44] Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. Популярный очерк. М.: Типография В.М. Саблина, 1914. С. 301.

[45] Персонаж пьесы И. Сельвинского «Командарм 2» – *В.З.*

[46] Т.е. монолог Ирины Гейман. См.: Луговской В. Я обвиняю (из поэмы «Сибирь») // Красная новь. № 9 (сентябрь). 1932. С. 19–21. – *В.З.*

[47] Вероятно, речь идет о стихотворении «Письмо к республике от моего друга» – *В.З.*

[48] Антон Шварц (1896-1954), актер, артист эстрады, в 1920-е гг. эпизодически посещавший заседания в ГИИИ, на которых обсуждались проблемы звучащей художественной речи.

[49] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С. И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

Если в фокусе внимания С. Г. Вышеславцевой находилась именно манера авторского чтения поэтов-конструктивистов, то С. И. Бернштейна привлекли, помимо особенностей выступлений, те средства передачи интонации, которыми конструктивисты пользовались в своих печатных текстах. Его сомнение вызывала сама возможность создания стихотворения из «конкретно звучащих элементов речи», которую декларировали конструктивисты.

Сообщение о выступлении конструктивистов С.И. Бернштейн прочел на том же заседании КИХРа 30 января:

> С. И. Бернштейн излагает свои соображения по поводу читки конструктивистов – Сельвинского и Луговского. Новое в читке поэтов: декламационная структура и техника. До сих пор – только Пяст, Маяковский, Третьяков. В отличие от Пяста – не декламационная обработка, а отражение поэтического замысла – яркость декламативного типа. Наиболее характерны цыганские пьесы Сельвинского: они утрачивают смысл вне декламации (Лежнев). Законность такого типа творчества: построение из конкретно звучащих элементов речи.
>
> Насколько такое творчество осуществимо? С какой степенью конкретности удается вписать декламативные моменты в текст? Более всего – в ритмике; потому и возможна более или менее удовлетворительная запись (Сельвинский – «Китайская безделушка»). В мелодике – только песни; нужны ноты: ср. Маяковский «Война и мир», Кузмин «А это хулиганская» (Мы на лодочке катались)[50]; непоказательность кривых Агапова: подъем, – но в какой мере? При какой силе голоса? – количество, переходящее в качество (ср. интонация вопроса и удивления). Вовсе не вписывается тембр голоса. Если он неважен, – значит, все же не полная конкретность звучания входит в структуру стихотворения.
>
> Подозрительно творчество на музыкальные мотивы: определенные песни (цыганские пьесы, «Казацкая песня», «Песенка о двух братьях» Сельвинского, «Береза Карелии», «Фокстрот» Луговского[51]) – творчество не чисто речевое, а музыкально-речевое. Не ново: Игорь Северянин.
>
> Наконец, декламационная композиция у Сельвинского и Луговского – всегда только одна из возможных: Сельвинский «Песенка о двух братьях», пролог к

(КИХР). Протоколы заседаний. 1929-1930. Л.38-38(об).

[50] Цитируется куплет песни, включенный М. Кузминым в стихотворение «А это – хулиганская, сказала...»: «Мы на лодочке катались… / Вспомни, что было! / Не гребли, а целовались… / Наверно, забыла».

[51] Возможно, речь идет о стихотворении В. Луговского «Рыжие фонари, крапленые козыри…», процитированном в книге К. Зелинского «Поэзия как смысл» со следующим комментарием: «… Например, У Луговского ритм непосредственно передает «смысл» фокстрота». Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М.: ОГИ, 2016. С. 342.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

«Пушторгу», Луговской «Кухня времени», «Письмо к Республике»[52].

В сохранившемся черновике этого доклада рядом с замечанием о «построении из конкретно звучащих элементов речи» С. И. Бернштейн сделал приписку: «Грозит потрясти мою теорию»[53]. Очевидно, имелось в виду намерение конструктивистов создавать стихи-партитуры, отражающие тем или иным (у разных авторов – различным) образом заложенную интонацию. Поставив под сомнение способы фиксации интонации, в частности, в стихах Бориса Агапова, Бернштейн приходил к выводу, что не все интонационные указания, несмотря на сопровождающие их разъяснения, дают возможности судить о материальном звучании стиха во всей полноте. Следовательно, и об успехе передачи заложенной интонации говорить не приходится.

И все-таки эти выступления, согласно Бернштейну, свидетельствовали о существенных изменениях в манере авторского чтения. Они касались не только высокой декламационной техники, отмеченной также Софьей Вышеславцевой, но наличия сложной декламационной структуры, являющейся «отражением поэтического замысла». На смену разобщенности между сложной структурой письменного текста и сравнительно бедной по сравнению с ней структурой декламационного произведения в исполнении автора, отмеченной в середине 1920-х, например, в чтении А. Ахматовой[54], пришло принципиальное единство, в котором элементы структур обоих произведений – письменного и устного – находили соответствие друг в друге.

Но что было причиной подобной эволюции авторской манеры чтения? Что ее направляло? Этого вопроса сотрудники КИХРа практически не затрагивали, однако на одном из

[52] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л. 38(об)-39. Вторая часть сообщения была посвящена разбору С.И. Бернштейном теоретических идей, изложенных в книге К.Л. Зелинского «Поэзия как смысл».

[53] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 37. Ед.хр. 14. Бернштейн, Сергей Игнатьевич. Читка (декламационная структура и техника) конструктивистов (Сельвинский, Луговской) – заметки. [1930]. Л.1.

[54] Это обсуждалось членами Комиссии по теории декламации Института живого слова на заседании 8 мая 1922 г.: «Ю.Н. Тынянов, в дополнение к высказанным им соображениям, указывает, что напевная декламация А. Ахматовой при говорном характере ее поэзии представляет такое же противоречие между поэтическим и декламационным стилем, какое он отмечал между повествовательным стилем поэзии Блока и напевностью его декламации.

Докладчик [С.И. Бернштейн] подвергает сомнению правильность определения поэтического стиля Ахматовой как говорного. Он замечает, что декламация Ахматовой, напевная по способу мелодизирования, лишена интонационной доминанты.

Председатель [Б.М. Эйхенбаум] […] вместе с Ю. Н. Тыняновым, констатирует некоторое противоречие между характером поэтического творчества, с одной стороны, и декламационной манерой – с другой, – у Блока и, особенно, у Ахматовой: значительному разнообразию применяемых ею поэтических стилей соответствует однообразная читка, автоматизированная и не поддающаяся никаким вариациям. Этот момент автоматизации необходимо особенно серьезно учитывать при тенденции рассматривать декламационную манеру поэта как комментарий к его художественному замыслу» (ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С. И.). К. 2. Ед. хр. 1. Протоколы и стенограммы заседаний Комиссии по теории декламации Института живого слова. 1922. Л. 41–42(об)).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

заседаний Кабинета (28 ноября 1929 года) А. В. Федоров высказал идею о том, что слабая декламационная структура поэтов прежних школ была попыткой избежать конкретизации и сохранить в чтении многозначность, свойственную письменному тексту:

> А. В. Федоров напоминает 1) утверждение Асеева (в «Разгримированной красавице») об особом характере новой поэзии – ее установке на массовое звучание, 2) о том, что читка современных поэтов является уже конструктивно-выразительным типом речи[55]; он ставит ее в связь с работой передовых театров (театр им. Мейерхольда).
>
> […]
>
> А.В. Фёдоров считает, что можно было бы еще углубить вопрос о том пренебрежении к звучащей художественной речи, которое существовало все это время, связав его с желанием сохранить многозначную структуру стихотворения.
>
> С. И. Бернштейн в связи с утверждением Асеева об особом характере новой поэзии, указывает, что революционной формой поэзии будет та, в которой все произносительные моменты заложены с наибольшей отчетливостью. Следовательно, она ограничивает эти произносительные возможности, так как направляет их[56].

Изучение в КИХРе авторской декламации современных поэтов к середине 1920-х как будто отошло на второй план, но неожиданно ее особенности снова привлекли внимание «кихровцев» благодаря неожиданным параллелям между работой Кабинета, с одной стороны, и практикой с теорией современной литературы, за которой они продолжали следить, с другой. Декламационная структура произведений поэтов-конструктивистов в их исполнении сильно отличалась сложностью и организованностью от тех структур, которые создавались представителями предыдущих школ; она опровергала то, что декламация поэтов в принципе лишена этих качеств, а значит непригодна для разработки на ее основе вопросов композиции, понятой как внепространственное движения, система напряжений и разряжений. В конце 1920-х, когда «кихровцами» уже были выработаны основные положения новой динамической теории декламации, их знакомство с конструктивистами дало яркое подтверждение того, что в отдельных направлениях современной литературы в результате эволюции установки на устность произошел сдвиг к сложной декламационной структуре, находившейся в согласии с структурой поэтического текста.

Источники:

Дом-музей Марины Цветаевой. КП-4967/28.
Бернштейн С.И. Композиция лирических сти-

[55] Подробнее о конструктивно-выразительном типе в статье А.В. Федорова «Семантика декламационной речи» в: Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923–1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018. С. 87–131. – *прим. В.З.*

[56] ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929–1930. Л. 15(об).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

хотворений. Программа курса для Театрального училища при Театре им. В. Мейерхольда. 1935.

ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С. И.). К. 2. Ед. хр. 1. Протоколы и стенограммы заседаний Комиссии по теории декламации Института живого слова. 1922.

ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 1. Бернштейн С.И. Протоколы заседаний Кабинета изучения художественной речи. 1928-1929.

ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 4. Ед.хр. 15. Кабинет изучения художественной речи (КИХР). Протоколы заседаний. 1929-1930.

ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 37. Ед.хр. 14. Бернштейн, Сергей Игнатьевич. Читка (декламационная структура и техника) конструктивистов (Сельвинский, Луговской) – заметки. [1930].

ОР РГБ. Ф. 948 (Бернштейн С.И.). К. 77. Ед. хр. 43. Бернштейн С.И. Письмо в редакцию «Литературной газеты» в связи с публикацией статьи о фонографных записях… 1930.

Список литературы

1. Асеев Н. Разгримированная красавица. Путевые заметки. М.: «Федерация», 1929.
2. Бернштейн С.И. Голос Блока // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту: Тартуский государственный университет, 1972. С. 454–525.
3. Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Academia, 1927. С. 25–44.
4. Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь: Сборники. Новая серия. Под ред. Л.В. Щербы. Вып. 1. Л.: Academia, 1927. С. 7–41.
5. Бирюков С. А.Н. Чичерин: поэт звучарно-визуальный, или Что годится для знака поэзии // Алексей Чичерин: Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019.
6. Богатырева С.И. Серебряный век в нашем доме. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019.
7. Бранг П. Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М.: Языки славянской культуры, 2010.
8. Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79–95.
9. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Искусство декламации. Научно-популярное руководство. Л., 1925.
10. Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха // Поэтика. Временник Словесного отдела Государственного института истории искусств. Вып. 3. Л.: Academia, 1927. С. 45–62.
11. Гречко В. Скандинавский след: Бродер Христиансен, доминанта и формирование концепции русского формализма // Европа в России. Сб. статей. М.: НЛО, 2010. С. 299–311.
12. Гончаренко А. Биография и конструктивизм А.Н. Чичерина // Алексей Чичерин: Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 187–209.
13. Дукор И. Сергей Третьяков // Третьяков С. Речевик. Стихи. М.-Л.: Государственное издательство, 1929. С. 5–21.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

14. Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М.: ОГИ, 2016.
15. Золотухин В. Архив С.И. Бернштейна в Доме-музее М. Цветаевой // Бриковский сборник. Выпуск 2: Методология и практика русского формализма (материалы международной научной конференции «II-е Бриковские чтения: Методология и практика русского формализма»). М.: МГУП им. Ивана Федорова, 2014. С. 89–93.
16. Коваленко С.А. Поэты-конструктивисты // Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 612–656.
17. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1931.
18. Маяковский В.В. Расширение словесной базы // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в 13 тт. Т.12. М.: Художественная литература, 1959. С. 159–163.
19. Наумова К. Зинаида Викторовна Эвальд — собиратель и исследователь музыкального фольклора // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2016. Т. 2 (46). С. 30–36.
20. Озаровская О. Моей студии. Этюды по художественному чтению. Выпуск 1. М.-П.: Государственное издательство, 1923.
21. Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. Популярный очерк. М.: Типография В.М. Саблина, 1914.
22. Поляновский М. Поэт на экране: Маяковский–киноактер. М.: Советский писатель, 1958.
23. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965.
24. Христиансен Б. Философия искусства. СПб.: Шиповник, 1911.
25. Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: РУСАКИ, 2004.
26. Шилов Л.А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы. М.: Искусство, 1989.
27. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.
28. Записки Института Живого Слова. Пб.: Народный комиссариат по просвещению, 1919.
29. Каким должен быть писательский клуб? // Литературная газета. №3. 7.5.1929. С. 3.
30. Звучащий Серебряный век. Читает поэт / под ред. Е.М. Шуванниковой. М.-СПб.: Нестор-История, 2018.
31. Звучащая художественная речь: Работы Кабинета изучения художественной речи (1923-1930) / сост. В. Золотухин, В. Шмидт. М.: Три квадрата, 2018.

References

1. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess (Musical Form as a Process). Leningrad, Muzyka Publ., 1971 (in Russian).
2. Aseev N. Razgrimirovannaia krasavitsa. Putevye zametki (The Beautiful Girl Without Her Makeup. Travel Notes). Moscow, Federatsiia Publ., 1929 (in Russian).
3. Bernshtein S.I. Esteticheskie predposylki teorii deklamatsii (Esthetics Premises of the Theory of Declamation). Poetika. Vremennik Slovesnogo otdela Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv (Poetics. Yearbook of the Literary Studies Department of the State Institute for Art History), no. 3. Leningrad: Academia Publ., 1927, pp. 25–44 (in Russian).
4. Bernshtein S.I. Golos Bloka (Blok's Voice). Blokovskii sbornik II: Trudy Vtoroi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi izucheniiu zhizni i tvorchestva A.A. Bloka (Blok: In Memoriam. Vol.2: Papers of the second academic conference devoted to the life and art of A. A. Blok). Tartu, Tartuskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1972, pp. 454–525 (in Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

5. Bernshtein S.I. Stikh i deklamatsiia (Verse and Declamation). Russkaia rech' (Russian Speech), no. 1. Leningrad, Academia Publ., 1927, pp. 7–41 (in Russian).

6. Biriukov S. A.N. Chicherin: poet zvucharno-vizual'nyi, ili Chto goditsia dlia znaka poezii (Chicherin: sound-visual poet, or What is suitable for a sign of poetry)// Aleksei Chicherin: Konstruktivizm voskresheniia. Deklaratsii, konstruemy, poeziia, memuary. Issledovaniia i kommentarii (Alexei Chicherin: Constructivism of Resurrection. Declarations, "construemes", poetry, memoirs. Researches and Commentaries). Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2019 (in Russian).

7. Bogatyreva S.I. Serebrianyi vek v nashem dome (Silver Age in Our Home). Moscow, AST, Redaktsiia Eleny Shubinoi Publ., 2019 (in Russian).

8. Brang P. Das Klingende Wort. Zu Theorie und Praxis der Deklamationskunst in Russland. Wien, Verlag der ÖAW Publ., 1988 (in German).

9. Christiansen B. Philosophie der Kunst. Hanau: Clauss & Feddersen Publ., 1909 (in German).

10. Dukor I. Sergei Tret'iakov. Tret'iakov S. Rechevik. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1929, pp. 5–21 (in Russian).

11. Eikhenbaum B.M. O poezii (On Poetry). Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1969 (in Russian).

12. Goncharenko A. Biografiia i konstruktivizm A.N. Chicherina (A. Chicherin's Biography and his Approach to Constructivism). Aleksei Chicherin: Konstruktivizm voskresheniia. Deklaratsii, konstruemy, poeziia, memuary. Issledovaniia i kommentarii (Alexei Chicherin: Constructivism of Resurrection. Declarations, "Construemes", Poetry, Memoirs. Researches and Commentaries). Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2019, pp. 187–209. (in Russian)

13. Grechko V. Skandinavskii sled: Broder Khristiansen, dominanta i formirovanie kontseptsii russkogo formalizma (Scandinavian Trace: Broder Christiansen, Dominant and the Formation of the Concept of Russian Formalism). Evropa v Rossii (Europe in Russia). Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2010, pp. 299–311 (in Russian).

14. Kovalenko S.A. Poety-konstruktivisty (Poets-constructivists). Russkaia literatura 1920-1930-kh godov. Portrety poetov (Russian Literature of 1920-30's. Portraits of the Poets). Moscow, Institut mirovoj literatury Rossijskoj akademii nauk Publ., 2008, pp. 612–656 (in Russian).

15. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern: Max Drechsel Publ., 1917 (in German).

16. Maiakovskii V.V. Rasshirenie slovesnoi bazy (Expansion of the Verbal Base). Maiakovskii V.V. Polnoe sobranie sochinenii. (Complete Works) Vol.12. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1959, pp. 159–163 (in Russian).

17. Naumova K. Zinaida Viktorovna Eval'd — sobiratel' i issledovatel' muzykal'nogo fol'klora (Zinaida Viktorovna Evald. Collector and Researcher of Musical Folklore). Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova (Musicus. Bulletin of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory). 2016, Vol. 2 (46), pp. 30–36 (in Russian).

18. Ozarovskaia O. Moei studii. Etiudy po khudozhestvennomu chteniiu (To my Studio. Sketches on the Artistic Recitation). No. 1. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. (in Russian)

19. Peshkovskii A. Russkii sintaksis v nauchnom osveshchenii (Russian Syntax in Scientific Perspective). Moscow, Tipografiia V.M. Sablina Publ., 1914. (in Russian)

20. Polianovskii M. Poet na ekrane: Maiakovskii–kinoakter (Poet on the Screen. Mayakovsky as movie actor). Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1958 (in Russian).

21. [Sel'vinskii I. et al.] Kakim dolzhen byt' pisatel'skii klub? (What a Writing Club Should Be Like?) Literaturnaia gazeta (Literary Newspaper), no. 3, 7.5.1929, p. 3 (in Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00033

22. Shilov L.A. «Ia slyshal po radio golos Tolstogo...»: Ocherki zvuchashchei literatury ("I heard the voice of Leo Tolstoy on the radio…" Essays on Sounding Literature). Moscow, Iskusstvo Publ., 1989 (in Russian).
23. Shilov L.A. Golosa, zazvuchavshie vnov' (Voices Sounding Anew). Moscow: RUSAKI Publ., 2004 (in Russian).
24. Shuvannikova E. (ed.) Zvuchashchii Serebrianyi vek. Chitaet poet. (Sounding Silver Age. Poet Reads). Moscow, Saint-Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2018 (in Russian).
25. Tynianov Y. Problema stikhotvornogo iazyka. Stat'i. (The Problem of Verse Language. Articles). Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1965 (in Russian).
26. Vassena R. K rekonstruktsii istorii i deiatel'nosti Instituta zhivogo slova (1918-1924) (Towards a Reconstruction of the History of the Activity of the Institute of the Living Word (1918-1924)). Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, no. 86, pp. 79–95 (in Russian).
27. Vsevolodskii-Gerngross V.N. Iskusstvo deklamatsii. (The Art of Declamation). Leningrad, Izdatel'stvo knizhnogo sektora Leningradskogo gosudarstvenno-obshchestvennogo nauchnogo ob"edineniya Publ., 1925 (in Russian).
28. [Vsevolodskii-Gerngross V.N., Lunacharskiy A., et al.] Zapiski Instituta Zhivogo Slova (Proceedings of the Institute of the Living Word). Petersburg, Narodnyi komissariat po prosveshcheniiu Publ., 1919 (in Russian).
29. Vysheslavtseva S. O motornykh impul'sakh stikha (On the Motor Impulses of the Verse). Poetika. Vremennik Slovesnogo otdela Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv (Poetics. Yearbook of the Literary Studies Department of the State Institute for Art History). No. 3. Leningrad, Academia Publ., 1927, pp. 45–62 (in Russian).
30. Zelinskii K. Poeziia kak smysl. Kniga o konstruktivizme (Poetry as Sense. The Book about Constructivism). Moscow, OGI Publ., 2016 (in Russian).
31. Zolotukhin V. Arkhiv S.I. Bernshteina v Domemuzee M. Tsvetaevoi (S.I. Bernshtein's Collection in The Memorial House-Museum of M. Tsvetaeva). Brikovskii sbornik. Vypusk 2: Metodologiia i praktika russkogo formalizma (materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "II-e Brikovskie chteniia: Metodologiia i praktika russkogo formalizma") (Osip Brik: In Memoriam. Vol.2. Methodology and Practices of Russian Formalism: Papers of the 2nd Osip Brik International Colloquium Methodology and Practices of Russian Formalism). Moscow, Moskovskiy Gosudarstvenniy Universitet Pechati im. Ivana Fedorova Publ., 2014, pp. 89–93 (in Russian).
32. Zolotukhin V.; Schmidt W. (eds.) Zvuchashchaia khudozhestvennaia rech': Raboty Kabineta izucheniia khudozhestvennoi rechi (1923–1930) (Sounding Artistic Speech. Texts and Works of the Institute for Artistic Speech Research (1923–1930)). Moscow, Tri kvadrata Publ., 2018 (in Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

Сергей Сергеевич ГРИБОВ / Sergey GRIBOV

Алтайский государственный институт культуры, Барнаул, Россия
Кафедра хореографии, преподаватель
Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
Институт искусств и дизайна, аспирант

Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russia
Department of Choreography, Teacher
Altai State University, Barnaul, Russia
Institute of Arts and Design, PhD Student
freran92@gmail.com

ОТ АБДУКТИВНОЙ ЛОГИКИ К ПЕРФОРМАТИВНОМУ ИСКУССТВУ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ ПЕРФОРМЕРОМ И ЗРИТЕЛЕМ

В статье проводится исследование перформативного искусства на основании методологических принципов прагматизма. Прагматизм, опираясь на концептуальную модель фанероскопии, выдвигает новую парадигму философской логики. Абдукция как логическая модель выдвижения гипотезы оперирует фанеронами (совокупностью наличных знаний, идей), что допускает относительность знания в зависимости от контекста, в который помещен предмет исследования. Теория абдукции, будучи логическим основанием прагматической парадигмы, трансформируется в художественных практиках авангарда в концепцию «генеративного искусства». Основные положения абдуктивных рассуждений позволяют включить логику в художественную деятельность. В художественных практиках абдукция направлена на рассмотрение модусов видения, памяти, воображения, которые в совокупности формируют представление художественного объекта, события у автора и зрителя. В статье обосновывается применение абдуктивной логики в теории речевых актов в рамках жанрово-стилевых форм перформативного искусства.

Ключевые слова: абдукция, перформативное искусство, авангард, речевые акты, прагматизм, фанероскопия, генеративное искусство, поэтическая логика, слово в перформансе, интермедиальные практики.

FROM ABDUCTIVE LOGIC TO PERFORMATIVE ART: DESIGNING THE ARTISTIC COMMUNICATION OF PERFORMER AND SPECTATOR

The article investigates performative art based on the methodological principles of pragmatism. Pragmatism, including the conceptual field of phenomenology (phaneroscopy), puts forward a new paradigm of philosophical logic. Abduction, as a logical model of reasoning, operates with a combination of available knowledge, ideas, which allows the relativity of knowledge, depending on the context in which the subject of research is placed. The theory of abduction, being the logical basis of a pragmatic paradigm, is transformed in avant-garde art practices into the concept of «generative art». The main provisions of abductive reasoning allow us to incorporate logic into artistic activity. In artistic practices, abduction is aimed at considering the modes of vision, memory, imagination, which together form the representation of an art object, event, in the person of the author and

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

the viewer. The article substantiates the use of abduction logic in the theory of speech acts within the framework of genre-style forms of performative art.

Key words: abduction, performative art, avant-garde, speech acts, pragmatism, faneroscopy, generative art, poetic logic, word in performance, intermedial practices.

Концепция абдукции, предложенная Ч. С. Пирсом[1] как логическая модель рассуждения, успешно применяется в различных направлениях научной деятельности, поскольку представляет собой инструментарий для получения нового знания. Следует отметить также разнообразие и эффективность применения абдуктивной структуры в области художественных практик.

Особенно ярко смешение научного и художественного подхода можно наблюдать в авангардном искусстве: футуризме (В. Хлебников, Е. Мнацаканова), дадаизме (Ханс Арп, Тристан Тцара, Хуго Балль), конструктивизме (В. Татлин, К. Кобро), аналитическом искусстве (П. Филонов). В творчестве В. Хлебникова научно-художественный подход на стыке математической и лингвистической парадигм позволил выдвинуть гипотезу фонетико-поэтической системы[2], которая представлялась универсальной языковой моделью коммуникации. Речевая способность человека в концепции В. Хлебникова, расщеплялась на отдельные типы (фраза, слово, звук), после чего смысловые значения в разных регистрах синтезировались и комбинировались в новое смысловое пространство. Особое внимание в данной теории уделялось не миметическому посылу, в котором иллюстрация метафорического образа играет результативную роль, а возможности порождения нового смысла в зависимости не только от адресуемого замысла, но и от индивидуального восприятия адресатом. В этом смысле «преобразования перестают играть первостепенную роль, на их место приходят своеобразные “формотропы”, в которых транспозиция формы и смысловой перенос порождают единый трансформирующий поэтический “сдвиг”»[3]. На формирование формотропов влияет формат записи: расположение слов на странице, знаки препинания в отдельных выражениях, дробление слова на звуки. В авангардной поэтической практике создание гибридного языка имело место в творчестве А. Крученых, В. Каменского, Н. Рубина, Е. Кацюбы, Е. Мнацакановой, Б. Гринберга:

> «Но светло март март март вот светло март
> нас танет нас тянет нас станет март
> март словно мать
> март светло мать
> вот светло мать март словно март нагря-

[1] Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. С. 199.

[2] Бирюков С. Е. О трансформационной поэтике // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2016. № 7. С. 254.

[3] Фатеева Н. А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков. М.: Вест-Консалдинг, 2006. С. 37–38.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

нет
НЕ СТАНЕТ НАС, НО СВЕТЛОЙ ТЕНЬЮ ВСТАНЕТ…»[4]

Пример из поэзии Е. Мнацакановой демонстрирует смысло-фонетическую деконструкцию текста, для которого важен исполнительский аспект. Чтобы воспринимать и исследовать такого рода тексты, необходимо обновить привычный инструментарий анализа. «Такой текст подлежит исполнительской, голосовой интерпретации, и только затем можно попытаться выстроить описание. Автор… движется к “речегенным инстанциям”... используя дефект дыхания. Он обнаруживает дискретность речевого потока, останавливает наше внимание на таких его фрагментах, которые мы не замечаем, проглатываем… Здесь происходит обновление, обострение слуха»[5]. В процессе чтения, который сам по себе является исполнением, формотропы создают генеративную цепочку, цель которой привести к «новой идее мира, которая, за счет акцентирования на исполнении, ближе к реальности, чем сама реальность. Эта искусственная жизнь – художественная гипотеза, выстроенная поэтической логикой, представляет потенциал реальности. Смысл рождается из нашей идеи, в ходе непрерывной, постоянной эволюции, в бесконечном сочинении»[6].

В авангардной поэзии ясно прослеживается идея необходимости обобщения инструментария естественных и гуманитарных наук для продуктивного художественно-научного исследования мира с целью извлечения нового знания. Часто поэтические эксперименты авангардных авторов требовали особой презентации в публичном пространстве. Поиск оригинальной исполнительской формы трансформировал публичное исполнение поэзии в художественную практику перформанса. Поэзия в авангардных практиках уже не была поэзией в традиционном понимании. Представители сюрреализма, дадаизма использовали, в том числе, практику автописьма и свободной импровизации для сочинения и исполнения, нередко объединяя оба действия. Дадаист Хуго Балль придумал «стихи без слов», или «звуковые стихотворения», в которых «вибрация гласных принимается во внимание и распределяется только по силе следующих друг за другом приступов:

…гаджи бери бимба
гландири лаули лонни кадори
гаджама бим бери глассала
гландриди глассама туффм и цимбрабим
бласса глассаса туффм и цимбрабим»[7]

Исполнение Балля сопровождалось сценографическим дизайном и музыкальными звуками, что порождало особый ритм живого исполнения – перформанса.

Научно-техническая революция и развитие информационной культуры в XX веке

[4] Мнацаканова Е. Vita Breve. Из пяти книг: Избранная лирика. Пермь: Издательство Пермского ун-та, 1994. С. 50.
[5] Бирюков С. Е. О трансформационной поэтике // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2016. № 7. С. 256.
[6] Soddu C., Colabella E. Generative Art Futuring Past. Roma: Domus Argenia Publisher, 2019. P. 45.
[7] Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Изд-во Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 75.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

размыли четкую границу между гуманитарными и естественными науками и художественной практикой. Поиск новых структурных принципов и перенос технологии из науки в искусство стал основным направлением развития авангардных практик. Художники стремились создать новую структуру, в которой художественная практика будет вне привычных дефиниций, где будет место поэзии, музыке, театру, танцу, дающим возможность «соединить две или больше существующих художественных техник, причем сделать это произвольно, а не по существующей и установившейся творческой модели»[8]. Зачастую художники действовали интуитивным путем, нередко создавая сложные для привычного зрительского сознания структуры.

Аллан Капроу в «Восемнадцати хеппенингах в шести частях» создал событийный ряд, в котором зрителям представлялось свободно интерпретировать отрывочные события, при этом замечая, что «для художника эти действия будут лишены смысла, легко поддающегося формулировке»[9]. Во время исполнения «звучала флейта, гавайская гитара, скрипка, художники рисовали на негрунтованных холстах, натянутых на стены, на тележках вкатывали граммофоны, и, наконец, по прошествии полутора часов, в которые уместились восемнадцать хеппенингов, четыре трехметровых свитка свалились с горизонтальной планки, разделявшей исполнителя и исполнительницу, которые декламировали односложные слова: “но”, “ну”… раздались два звонка об окончании»[10]. Сложность для зрительского восприятия, привыкшего к логоцентристской эстетике, заключается в том, что подобные эксперименты размывали границы не только между различными направлениями искусства, но также между повседневным и художественным мирами. Ричард Хиггинс, один из основателей движения флюксус, в середине 1960-х предложил термин «интермедиа», позволяющий наиболее точно объяснить феномен междисциплинарности в искусстве[11]. Включение предметов повседневного обихода требовало смены модуса зрительского восприятия: «Любой готовый объект в силу того, что он представляет собой реальный предмет, превращённый в медиа, предполагает нахождение в области “между” – между художественными выразительными средствами и жизненными медиа… Неодадаистские эксперименты, в частности поп-артистские произведения… пытаются соединить бытовой предмет и художественный объект, создавая произведения, внешне неотличимые от бытовых предметов, но не являющиеся ими… Хоть мороженое Ольденбурга и выглядит, как мороженое, но оно им не является, поскольку несъедобно; хоть оно и выглядит, как скульптура, но ею также не является. Именно в таких необычных сочетаниях разных реальностей, разных медиа, Хиггинс видит путь для художников, на котором многое может быть сделано в направлении

[8] Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2019. С. 50.

[9] Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Изд-во Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 163.

[10] Там же.

[11] Меньшиков Л. А. Интермедиальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. С. 116.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

открытия эстетических возможностей. Этот путь обнаруживается, если начать “играть с текстом как визуальным средством”»[12].

Наиболее широко принцип универсальности и всеобщности художественной деятельности, начиная со второй половины XX века, развивался в практике перформанса. Перформанс стал медиумом, с помощью которого искусство превращалось в исполнительскую практику, стирая границы между реальностью и художественным вымыслом. Исполнение перформанса происходит как научный эксперимент. В этом случае художник использует исполнительское пространство подобно лаборатории. Целью перформанса является переустройство существующего порядка, поэтому его исполнение воспринимается как манифестация, обращение художника к зрителю. При этом, инструментарий не исчерпывается художественными средствами.

Немецкий художник Йозеф Бойс считал, что именно художественная практика способна менять сознание людей, поскольку каждый человек сам по себе есть художник. Бойс был автором концепции «социальной скульптуры», в которой провозглашалась идея понимания общества как тотального, всеобщего произведения искусства. Перформансы Бойса проходили как научный эксперимент, где художник вместе с публикой исследовал противоречия духовной, социальной, политической деятельности человека. В художественных акциях Бойс использовал принцип медитативной беседы с самим собой, с публикой. Он применял демонстрационные доски для записи, на них документировал результаты творческого процесса, создавая графические диаграммы, комбинации слов, схемы, рисунки, таким образом развивая перформативный язык, преобразовывая речевые акты. Бойс использовал графические записи для фиксации опыта с возможностью последующей трансформации. В этом прослеживается явное сходство с экспериментами в научной лаборатории. Концепция социальной скульптуры, по замыслу художника, должна была вывести искусство из общепринятых рамок, где прописана строгая специализация. Художник трактовал искусство и науку как единую исследовательскую практику. Однако нельзя сказать, что «художественная концептуализация Бойса является путем к научной модели в строгом смысле слова, она представляет собой попытку преобразовать науку через теоретические, художественные предположения, которые могут быть схематически набросаны, а затем преобразованы в точные теории, если найдена верная математическая формулировка и если предсказания такой модели проверены экспериментом»[13].

Таким образом, можно заметить, что вербальная форма коммуникации занимает ключевое место в практике перформанса. В этом аспекте важным становится выявление логической модели, которая может представить процесс отбора средств в художественной акции. Сложность заключается в том, что феномен художественной деятельности характеризуется эфемерностью, сиюминутностью,

[12] Там же. С. 121–122.

[13] Montagnino F. M. Joseph Beuys’ Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation // J. Open Innov. Technol. Mark. Complex. 2018, 4, 50. Режим доступа: https://www.mdpi.com/2199-8531/4/4/50/htm (дата обращения: 05.06.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

случайностью. И вопрос относительно выявления алгоритма случайности звучит как парадокс.

В последней четверти XX века появилась концепция искусства, в которой применяется опыт научных и художественных практик – концепция «генеративного искусства». Генеративное искусство проблематизирует алгоритмические основания художественного процесса, исследуя область «случайного» в искусстве. Следует обратить внимание, что исследование случайности как качества художественной практики уже известно в теории искусства: «Элементы случайности давно уже используются в так называемой алеаторике, где исполнителю время от времени предоставляется возможность самому выбирать, что играть. В XVIII веке было создано немало музыкальных пьес «на случайную тему»[14]. Исследователи генеративного искусства, С. Содду, Э. Колабелла[15] отмечали, что следы особого творческого алгоритма заметны уже в работах Леонардо Да Винчи и его современников, однако только в XX веке генеративное искусство концептуализируется как художественное проявление философского дискурса прагматизма.

Структура художественного произведения, как отмечает исследователь генеративного искусства Э. Колабелла, есть логическая модель абдукции[16]. Выделяя три модуса существого, которые являются необходимыми критериями подразделения фанеронов (под фанероном понимается общая совокупность всего, что так или иначе, в том или ином смысле является наличным (is present to) сознанию, совершенно независимо от того, соответствует ли наличное какой-либо реальной вещи)[17]: первичности, двоичности, троичности, Пирс определяет суть абдуктивной модели философской логики. Э. Колабелла в концепции генеративного искусства, маркирует эти три модуса в качестве видения, памяти, воображения. Подхватывая философскую модель абдукции, художественные практики авангардного искусства проникают во все сферы жизнедеятельности.

Появляются полиморфные направления: фотография, кино, медиа, дизайн, сотканные художниками в междисциплинарных практиках. Художественные практики авангарда, возникшие как реакция на технологический прогресс, включают науку в контекст искусства. Наука становится новым инструментом конструирования художественного кода в искусстве. Развиваются информационные формы искусства, которые можно рассматривать как «значимую для культуры практику включения техно-научных исследований в контекст искусства»[18].

Художники, попадая в границы науки,

[14] Мичи Д., Джонтсон Р. Компьютер-творец. М.: Мир, 1987. С. 157.

[15] Soddu C., Colabella E. Generative Art Futuring Past. Roma: Domus Argenia Publisher, 2019. P. 42.

[16] Enrica Colabella / Poetic Logic. 18th Generative art conference Venice 9, 10 and 11 December 2015 organized by: Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice. Режим доступа: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (дата обращения: 25.04.2020).

[17] Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. С. 5.

[18] Stephen Wilson. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. Cambridge; London: MIT Press (Leonardo), 2002. P. 18.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

предлагают важные направления междисциплинарного синтеза. «Русские конструктивисты (В. Татлин, Д. Ветров, Н. Габо), итальянские футуристы (Т. Маринетти, Л. Руссоло), представители немецкой школы Баухауз (О. Шлеммер, Л. Мохой-Надь) предложили новую эстетическую идеологию техно-художественной гибридизации, где технология начинает диктовать форму и содержание в искусстве. Благодаря художественному авангарду, к гибридам, наряду с кинематографом, были добавлены пространственно-световые скульптуры, кинопроекционное сопровождение музыкальных и театральных представлений, электромузыкальное звукоизвлечение»[19]. В конструктивизме развивается идея создания автономной системы. Конструктивисты были увлечены идеей абсолютной структуры, созданной из автономных объектов.

Концепции искусственного интеллекта, общей теории управления и связи развиваются в русле кибернетики. Основоположник теории Н. Винер предложил понимать управление в машинах, живых организмах и социуме как набор процессов по передаче, переработке информации[20]. Возникшее наряду с соответствующей научной дисциплиной кибернетическое искусство продолжало поиск стратегий взаимодействия со зрителем. Художники, осваивавшие пространство кибернетики, стремились к идее интерактивности, заимствованной у науки. Именно в кибернетике понятие интерактивности носит характер витальности, способности системы органично взаимодействовать с окружающей средой.

В современной культуре понятие интерактивности отчасти изменило свое исходное значение. Интерактивность часто путают с реактивностью, качеством односторонней сиюминутной трансформации системы «по запросу» пользователя. Однако изначально интерактивность рассматривалась как возможность взаимного обмена и накопления опыта различных систем (искусственных, биологических).

Исходя из вышеизложенного можно выявить характерный логический метод, свойственный для художественных практик дадаизма, футуризма, символизма, сюрреализма, информационного искусства. Художники, применяющие ситуативные исполнительские практики, предлагающие живое искусство «присутствия», используют генеративную стратегию в создании коммуникативного поля художественного произведения. Проявление генеративного искусства возможно в любой художественной практике, в которой художник конструирует автономную структуру как специфический язык взаимной коммуникации и обмена опытом[21]. Генеративное искусство становится важным методом, определяющим суть коммуникации в современных художественных произведениях. Концепция генеративного искусства воспринимает мир как набор знаков и символов. Идейным вектором генеративного искусства становится желание

[19] Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства // Гуманитарная информатика. 2007. № 3. С. 43.

[20] Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. М.: Наука; Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. С. 17.

[21] Soban B. Generative art – a new kind of art // Generative art definitions art, thoughts and views [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.soban-art.com/definitions.asp (дата обращения: 15.05.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

сконструировать систему взаимного обмена и накопления опыта.

Абдуктивная логика, выраженная в концепции «генеративного искусства», становится ключевой методологической базой художественных практик неоавангарда. Перформативные формы искусства постмодернизма, по своей сути, также принимают концепцию абдукции в качестве структурного вектора. Абдукция в искусстве определяется в качестве логической структуры, оперирующей модусами видения, памяти и воображения, что, в свою очередь, способствует конкретизации гипотетической модели как художника, так и зрителя.

Перформативность, будучи качеством речевых актов, определяющим взаимодействие текстового выражения и реальной трансформации действительности, становится ключевым критерием в практике перформанса. Понятие перформативности уходит истоками к теории речевых актов, которую развивали Дж. Остин, Д. Лакофф, Дж. Р. Серл. В свою очередь, лингвистическая концепция речевых актов со второй половины XX века развивалась под влиянием идей прагматизма. Прагматическая концепция стала философским методом исследования языка, поскольку объясняла текст как «механизм общения и риторического структурирования в соответствующем, в частности художественном, контексте… Прагматика как наука о рассуждениях изучает влияние коммуниканта на коммуникат, адресанта на адресат»[22]. Коммуникативная установка в таком случае становится контекстом, от которого зависит осуществление речевого акта. Контекст отвечает за модус наличности в классификации абдуктивной логики Ч. Пирса и модус памяти в классификации Э. Коллабеллы. «Взаимодействие речевых актов и их контекста составляет главный стержень прагматических исследований, а формулировка правил этого взаимодействия – их главная задача»[23]. В филологии предлагается следующая классификация речевых актов (далее – РА): «1) репрезентативные РА (описывают некоторое положение вещей): аргументативный РА (довод), дескриптивный РА (описание), констативный РА (утверждение), нарративный РА (рассказ); 2) директивные РА (побуждают к действию): инструктивный РА (распоряжение, запрет), инъюнктивный РА (приказ), пермиссивный РА (разрешение), реквестивный РА (просьба), суггестивный РА (совет, предупреждение); 3) экспрессивные РА (передают психологическое состояние говорящего): квеситивный РА (вопросы), поэтическое восхищение, поэтическое обращение; 4) бехабитивные РА (передают реакцию на поведение людей): инвитивный РА (приглашение), регламентативный РА (формы социального этикета), сатисфактивный РА (упрек, похвала); 5) комиссивные РА (говорящий обязуется совершить поступок): декларативный РА (заявление говорящего с гарантией его успешного выполнения), экспозитивный РА (разъяснения), менасивный РА (угроза),

[22]Грищенко Я. С. Прагматическая парадигма в лингвистике и классификация речевых актов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/grysh chenko_pragmaticheskaya.pdf (дата обращения 08.06.2020).

[23] Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. № 16. С. 7.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

промисивный РА (обещание)»[24]. Данная классификация проведена, в том числе с учетом её применения в художественной практике и анализе художественных текстов.

Как следствие, можно определить концепцию абдукции как стратегию, применяемую в речевых актах перформативного искусства. Художник имеет некоторое предположение, гипотезу, что соответствует модусу видения. Далее создается художественная ситуация, в которой разворачивается дискурс художника и зрителей, реализуются некие действия в реальном времени, соответствующие контексту, то есть модусу памяти. Событие, наступившее в результате трансформации художественной гипотезы через призму наличного контекста, становится модусом воображения, который является временным консенсусом согласно прагматической теории. Познавательно-исследовательская цель художественного произведения обосновывается накоплением различного опыта и его редуцирования в бесконечной исполнительской практике.

В 1982 году Майкл Смит исполнил перформанс «Дом Майка», в котором была воссоздана телестудия, транслирующая перформера по телевизору. Зрители наблюдали на экране, как Смит обсуждал с продюсером по телефону перспективы создания комедийного шоу[25]. В этой работе, в привычном для зрителя телевизионном формате, транслировалась рефлексия о сохранении личности художника в эпоху тотальных медиа, создающих популярное искусство. Действия художника направлены не на провозглашение истины, а на предложение посмотреть на мир глазами медийной реальности. Так выполняется ключевой принцип прагматизма, который определяется уходом от фактов к обобщающим идеям, которые позволяют транслировать собственно исследовательские мысли.

Философская логика Ч. С. Пирса осуществляется в рамках всеобщей теории знаков. Пирс вносит значительный вклад в разработку символической логики. Фанероскопия (феноменология) в прагматизме сыграла инструментальную роль, позволив классифицировать фанероны (феномены). Концепция абдукции в контексте фанероскопии определяется ключевым критерием фанерона, поскольку становится универсальным типом логического утверждения. Контекст абдукции является доминантой фанерона, исходя из того, что абдукция предполагается расширяющим типом логического вывода и самоочевидной когнитивной способностью. В художественных практиках авангарда абдукция направлена на рассмотрение модусов видения, памяти, воображения, которые в совокупности включают: наличные знания об объекте, определенный контекст в который он помещен и художественную гипотезу, что формирует представление художественного произведения, как в сознании автора, так и в сознании зрителя. Следовательно, применяя абдуктивную логику, можно создать автономную структуру, которая станет основой художественной коммуникации автора, произведения и реципиента. Теория абдукции

[24]Грищенко Я. С. Прагматическая парадигма в лингвистике и классификация речевых актов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/gryshchenko_pragmaticheskaya.pdf (дата обращения 08.06.2020).

[25] Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. С. 240.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

определяется двумя тезисами: выводимостью и автономностью. Абдуктивная модель рассуждения применяется с большим доверительным потенциалом в гуманитарных, междисциплинарных исследованиях. С развитием информационной культуры, в рамках художественных практик авангарда появляется концепция генеративного искусства. Она стала методом, определяющим суть коммуникации в современных художественных течениях. Концепция генеративного искусства воспринимает мир как набор знаков и символов. Идейным вектором генеративного искусства становится желание сконструировать систему взаимного обмена и накопления опыта. Генеративное искусство служит инструментом междисциплинарных исследований в концептуальном поле абдукции.

Абдуктивная логика успешно развивается в системах искусственного интеллекта, художественно-гибридных формах, в автоматизированных системах поиска и решения проблем в лингвистике. Дальнейшие опыты, концептуализирующиеся вокруг модели абдуктивной логики, способствуют расширению междисциплинарного поля исследований, стимулируют процесс накопления нового знания о художественном перформансе.

Список литературы

1. Гегель Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. № 16. С. 3–42.
2. Бирюков С. Е. О трансформационной поэтике // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2016. № 7. С. 253–263.
3. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. М.: Наука; Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983. 344 с.
4. Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства // Гуманитарная информатика. 2007. № 3. С. 40–53.
5. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Изд-во Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
6. Грищенко Я. С. Прагматическая парадигма в лингвистике и классификация речевых актов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/gryshchenko_pragmaticheskaya.pdf (дата обращения 08.06.2020).
7. Меньшиков Л. А. Интермедиальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6. С. 115–129.
8. Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2019. 500 с.
9. Мичи Д., Джонтсон Р. Компьютер-творец. М.: Мир, 1987. 255 с.
10. Мнацаканова Е. Vita Breve. Из пяти книг: Избранная лирика. Пермь: Издательство Пермского ун-та, 1994. 116 с.
11. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 318 с.
12. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 448 с.
13. Фатеева Н. А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков. М.: Вест-Консалдинг, 2006. 160 с.
14. Enrica Colabella / Poetic Logic. 18th Generative art conference Venice 9, 10 and 11 December 2015 organized by: Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice. Режим доступа: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poeti

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

c-logic_colabella.pdf (дата обращения: 25.04.2020).

15. Montagnino F. M. Joseph Beuys' Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation. // J. Open Innov. Technol. Mark. Complex. 2018, 4, 50. Режим доступа: https://www.mdpi.com/2199-8531/4/4/50/htm (дата обращения: 05.06.2020).
16. Soban B. Generative art – a new kind of art // Generative art definitions art, thoughts and views [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.soban-art.com/definitions.asp (дата обращения: 15.05.2020).
17. Soddu C., Colabella E. Generative Art Futuring Past. Roma: Domus Argenia Publisher, 2019. 171 p.
18. Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. Cambridge; London: MIT Press (Leonardo), 2002. 968 p.

References

1. Arutjunova N. D., Paducheva E. V. Sources, problems and categories of pragmatics. Novoe v zarubezhnoj lingvistike (New in foreign linguistics), 1985, no. 16, pp. 3–42 (in Russian).
2. Birjukov C. E. About transformational poetics. Trudy Instituta russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova (Proceedings of the Vinogradov Russian Language Institute), 2016, no. 7, pp. 253–263 (in Russian).
3. Viner N. Kibernetika, ili Upravlenie i svjaz' v zhivotnom i mashine (Cybernetics, or Management and communication in the animal and machine). Moscow, Nauka Publ., 1983. 344 p. (in Russian).
4. Galkin D. V. Techno-artistic hybrids or a work of art in the era of its computer production. Gumanitarnaja informatika (Humanitarian Informatics), 2007, no. 3, pp. 40–53 (in Russian).
5. Goldberg R. Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej (Performance art. From futurism to the present). Moscow, Izd-vo Ad Marginem Press Publ., 2015. 320 p. (in Russian).
6. Grishchenko Y. S. Pragmatic paradigm in linguistics and classification of speech acts. Philological sciences. Language, speech, speech communication. 2016. Available at: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/gryshchenko_pragmaticheskaya.pdf (accessed 08 June 2020).
7. Men'shikov L. A. Intermedia practices in the theory of action art. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj (Bulletin of the Vaganova Russian Ballet Academy), 2019, no. 6, pp. 115–129 (in Russian).
8. Men'shikov L. A. Iskusstvo kak antiiskusstvo (Art as anti-art). St. Petersburg, Izd-vo Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj Publ., 2019. 500 p. (in Russian).
9. Michi D., Dzhontson R. Komp'juter-tvorec (Computer Creator). Moscow, Mir Publ., 1987. 255 p. (in Russian).
10. Mnacakanova E. Vita Breve. Iz pjati knig: Izbrannaja lirika (Vita Breve. In the five books: Selected Lyrics). Perm, Izdatel'stvo Permskogo un-ta Publ., 1994. 116 p. (in Russian).
11. Pirs Ch. Nachala pragmatizma (The beginning of pragmatism). St. Petersburg, Aletejja Publ., 2000. 318 p. (in Russian).
12. Pirs Ch. S. Izbrannye filosofskie proizvedenija (Selected philosophical works). Moscow, Logos Publ., 2000. 448 p. (in Russian).
13. Fateeva N. A. Otkrytaja struktura. O pojeticheskom jazyke i tekste rubezha XX–XXI vekov (Open structure. On the poetic language and text of the turn of the XX–XXI centuries.). Moscow, Vest-Konsalding Publ., 2006. 160 p. (in Russian).
14. Colabella E. Poetic Logic. 18th Generative art conference Venice 9, 10 and 11 December 2015 organized by: Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice. Available at: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (accessed 25 April 2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00034

15. Montagnino F. M. Joseph Beuys' Rediscovery of Man-Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation. J. Open Innov. Technol. Mark. Complex. 2018. Available at: https://www.mdpi.com/2199-8531/4/4/50/htm (accessed 05 June 2020).
16. Soban B. Generative art definitions art, thoughts and views. Generative art – a new kind of art. 2002. Available at: http://www.soban-art.com/definitions.asp (accessed 15 May 2020).
17. Soddu C., Colabella E. Generative Art Futuring Past. Roma: Domus Argenia Publ., 2019. 171 p. (in English).
18. Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. London, MIT Press (Leonardo) Publ., 2002. 968 p. (in English).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

Александра Олеговна ДУНАЕВА / Aleksandra DUNAEVA

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), Москва, Россия
Школа Актуальных Гуманитарных Исследований, Лаборатория историко-культурных исследований
Старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
School of Advanced Studies in the Humanities, Laboratory for Historical and Cultural Studies
Senior Researcher, Ph.D. in Arts History
dunaeva-ao@ranepa.ru

ПОЭТИКА УСТНОЙ РЕЧИ В ТЕАТРЕ С УЧАСТИЕМ ЛЮДЕЙ С ОСОБЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «РАЗГОВОРЫ» ПРОЕКТА «КВАРТИРА» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017–2019)*

В статье автор рассматривает инклюзивный спектакль «Разговоры» петербургского проекта «Квартира». Специфическая материальность спектакля (Э. Фишер-Лихте) фиксируется через звучащую в нем речь актеров с РАС и синдромом Дауна. Анализ поэтики устной речи проводится через концепцию устной речи как семиотического объекта (Б.Гаспаров). Также автор опирается на концепцию речевых жанров М.Бахтина. Делается вывод о том, что в рамках спектакля «табуированная» речь людей с особыми потребностями средствами театра «разритуализируется» (М. Фуко) и обретает статус социальной. В этом проявляется единство художественной и социальной составляющих спектакля.

Ключевые слова: звучащая речь, устная речь, проект «Квартира», социальный театр, инклюзия, Б. Гаспаров, теория перформативности, Э. Фишер-Лихте, М. Фуко.

** Статья выполнена в рамках госзадания НИР 2020 «Архив и документ в перформативных искусствах: теории, методологии и практики».*

POETICS OF ORAL SPEECH IN THE THEATER PROJECT WITH THE PARTICIPATION OF PEOPLE WITH SPECIAL NEEDS ON THE EXAMPLE OF THE PLAY "THE CONVERSATIONS" BY "THE APARTMENT" PROJECT (ST. PETERSBURG, 2017–2019)

The article discusses the inclusive performance "The Conversations" by St. Petersburg theatre project "The Apartment". The specific materiality (E. Fischer-Lichte) of this performance is documented through the speech of actors with Autism Spectrum Disorders and Down's Syndrome. The analysis of the poetics of oral speech is carried out through the concept of oral speech as a semiotic object (B. Gasparov). The author also relies on the concept of speech genres by M. Bakhtin. It is concluded that in the framework of the play the "tabooed" speech of people with special needs is "unritualized" (M. Foucault) by means of the theater and becomes social. This shows the coalescence of the artistic and social components of the performance.

Key words: vocal speech, oral speech, "The Apartment" project, social theatre, inclusion, Boris Gasparov, the aesthetics of performativity, Erica Fischer-Lichte, Michel Foucault.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

Александра Олеговна ДУНАЕВА / Aleksandra DUNAEVA

| Поэтика устной речи в театре с участием людей с особыми потребностями на примере спектакля «Разговоры» проекта «Квартира» (Санкт-Петербург, 2017–2019) / Poetics of oral speech in the theater project with the participation of people with special needs on the example of the play “The Conversations” by “The Apartment” project (St. Petersburg, 2017–2019) |

Данный текст целиком обращен к спектаклю «Разговоры», дебютной работе петербургского коллектива, работавшего с сентября 2017 до июня 2019 в пространстве «Квартира». Проект был создан фондом поддержки арт-инноваций «Альма Матер» и функционировал как открытая среда, где шли репетиции и спектакли, творческие вечера и разговоры. Спектакль стал заметным явлением театральной жизни – в 2018 году он был номинирован на Национальную театральную премию «Золотая маска». В состав команды «Квартиры» входили как профессиональные актеры, режиссеры, художники, хореографы, так и представители других театральных профессий, а также актеры с ментальными особенностями (расстройством аутистического спектра [РАС] и синдромом Дауна). Инициаторами создания «Квартиры» стали режиссер Борис Павлович и продюсер Ника Пархомовская. Пространство «Квартиры» представляло собой оформленную артелью художников реальную коммунальную квартиру, расположенную по адресу: набережная реки Мойки, 40. На момент исследования в спектакле «Разговоры» участвовали Маргарита Писарева, Алексей Красный, Яна Савицкая, Иван Кандинов, Екатерина Алексеенко, Ксения Захарова, Екатерина Кривецкая, Дмитрий Крестьянкин, Екатерина Таран, Александра Никитина, Анастасия Бешлиу, Юлия Захаркина, Татьяна Филатова, а также студенты и выпускники Центра «Антон тут рядом» Аким Норландер, Павел Соломоник, Максим Слесарев, Антон Флёров, Мария Жмурова, Нина Буяненко, Станислав Бельский, Владислав Майоров, Анна Васильева. В январе 2019 к команде присоединился Петр Чижов. Над декорациями работала артель художников: Катерина Андреева, Ольга Павлович, Ксения Бодрова, Ольга Никанорова, Анастасия Котова, Мила Гогенко, Мария Спроге, Алан Саймин.

За два года существования проекта было выпущено четыре спектакля, но «Разговоры» так и остался визитной карточкой этой театральной группы. В настоящий момент команда продолжает встречи, но уже в измененном составе и на другой площадке. После закрытия пространства «Квартира» спектакль игрался только один раз в рамках гастролей в Дрездене в январе 2020. Больше, на данный момент, его играть не планируют.

Несмотря на то, что спектакль «Разговоры» получил хорошую прессу, эта работа кажется не до конца проявленной. Не существует целостной фиксации спектакля, так как его подвижная структура и отсутствие нарративной основы затрудняют анализ классическими театроведческими методами. Сложность для критика представляет и описание работы артистов с особенностями здоровья. Термин «альтернативные перформеры», предложенный петербургским театроведом Н. В. Песочинским[1], кажется, наиболее близок сути постановки, но все же несет в себе черты объективации и обобщенности.

Обращаясь к «Разговорам», мы ищем ответ на несколько вопросов.

[1] Песочинский Н.В. Театр тут рядом // Блог ПТЖ. 2018. URL: http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/teatr-tut-ryadom/ (дата обращения: 08.04.2020)

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

Первый связан с проблемой определения того материала, с которым мы имеем дело. Участие людей с особенностями здоровья маркирует этот спектакль как «инклюзивный». Но что значит инклюзия в театре? Ограничивается ли она только участием артистов с особенностями здоровья? Является ли эта работа «социальным театром» в терминологии Гугильельмо Шанины?[2] Шинина говорит о появлении в начале 1990-х новой формы театра, особенность которой состояла в индивидуальном подходе к запросам конкретных людей и сообществ. В методологию нового направления также входила работа с телесностью и коммуникацией, но практики этого направления избегали чисто терапевтических подходов и одновременно не желали оставаться исключительно в рамках художественных задач. Шинина подчеркивает, что этот театр был менее зациклен на самом себе (less self centered) и подходила для того, чтобы стать инструментом социальных действий посредством лабораторий, семинаров и перформансов. Цель такого театра состояла в повышении качества социального взаимодействия. Наконец, театр этот, который Шинина назвал «социальным театром» (social theatre), введя этот термин в научный оборот, помогал связывать личный опыт участников с социокультурным, экономическим и историческим контекстом, в котором возникло сообщество и частью которого стало.

Стремясь охарактеризовать спектакль «Разговоры», мы хотим обозначить и принципы его воздействия. Возможность объединения социального жеста и художественного высказывания все еще кажется проблемой в российском контексте, как и способы репрезентации людей с особенностями здоровья в театре. Задача этого текста – зафиксировать это «мелькание» социального и художественного аспектов в одном театральном событии.

Второй вопрос связан с возможностями архивации специфической материальности театрального события с подвижной структурой – когда действие не зафиксировано в тексте и пространстве, является принципиально спонтанным благодаря нейроразнообразию артистов.

Определение «специфической материальности театрального события» отсылает нас к категориям перформативности Э. Фишер-Лихте. В своей работе исследовательница переосмысляет понятие материальности театра. Она доказывает, что не предметный мир театра и не тела актеров являют собой эту специфическую материальность, но такие категории, как телесность, театральное пространство, звук, которые создаются перформативными средствами[3].

Нам представляется возможным описать спектакль «Разговоры», обратившись к такой составляющей его аудиальности, как устная речь[4], но прежде следует сказать несколько слов о самом пространстве «Кварти-

[2] Schininà G. Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments // TDR. 2004. Vol. 48, No. 3. P. 17–31.

[3] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. Гл.4. С. 138–253.

[4] Это предложение было высказано руководителем НИРа «Экспериментальный театр XX – XXI в как лаборатория публичной речи» Юлией Лидерман, канд. культурологии, на одном из семинаров.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

ра» и о структуре (основных сценарных точках) спектакля «Разговоры».

Квартира

В «Квартире» пять помещений, включая прихожую, кухню и три комнаты (которые участники команды определили как детскую, гостиную и библиотеку). Кухня, детская и гостиная составляли круговую анфиладу, тогда как библиотека имела единственный вход из прихожей. Попасть в «Квартиру» можно было, проследовав с набережной Мойки вглубь одного из многочисленных дворов-колодцев и поднявшись по темной лестнице жилого дома на третий этаж. Исходное событие спектакля – встреча гостя и обитателей «Квартиры». Оказавшегося в многолюдной заполненной вещами разных периодов советского прошлого прихожей гостя встречали несколько человек из «Квартиры». Ему предлагали снять верхнюю одежду (естественно, никакого гардероба – обычная вешалка), переодеть тапочки и проследовать за кем-то из участников на импровизированную экскурсию. Иногда, если все участники были заняты, гость оказывался предоставлен сам себе.

Первые пятнадцать-двадцать минут спектакля гость свободно перемещался по «Квартире», заполненной людьми: участниками, одетыми в ретро-костюмы, и зрителями. За счет анфиладной планировки «Квартира» как театральное пространство была достаточно вместительным помещением. Распределяясь по комнатам, гости имели возможность выбора пространства и способа своего пребывания в нем – быть в постоянном движении или в статике, или чередовать эти два способа в каком угодно ритме. Двери «Квартиры» не закрывались, и желающие покинуть ее могли это сделать в любой момент. Максимальное число участников, которое могла вместить «Квартира», составляло порядка сорока человек, включая двенадцать актеров и администратора. Важно обратить внимание, что при взаимодействии участников спектакля со зрителями и между собой не использовалась техника, отстраняющая речь, как, например, микрофон. «Квартира», таким образом, являла собой пространство непосредственного и достаточно тесного физического взаимодействия.

Тайминг спектакля менялся. В первой редакции он был достаточно подвижен, отмашку о начале действия мог дать режиссер, либо спектакль начинался по соглашению артистов. В среднем этот этап «не-начала» представлял собой, на наш взгляд, одну из самых насыщенных и необычных форм театра – свободный дрейф артистов и зрителей в пространстве «Квартиры». В термине Ги Дебора, примененном к ситуации «Разговоров» ассоциативно, нас интересует замечание о необходимости разработки созидательно-игрового поведения в ситуации быстрого прохождения через различные среды. Также важно предложения Дебора «порвать с общепринятыми мотивами к перемещению и действию, а также со своими обычными контактами, с трудом и досугом, чтобы повиноваться импульсам территории и случающихся на ней встреч»[5]. То есть, дрейф – это идеальная ситуация перемещения по «Квартире». Во второй редакции спектакля

[5] Дебор Г.-Э. Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 20.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

«Разговоры» время дрейфа было сильно сокращено, и зритель очень быстро включался в строгую партитуру расписанных по минутам действий-«игр». «Игры» представляли собой небольшие сценки и домашние ритуалы, совместное пение и музицирование, в которых обитатели «Квартиры» предлагали зрителям принять участие. Зрители также могли предложить игры, песни, мини-концерты. Так продолжалось еще пятьдесят минут, после чего через анфиладу, по кругу, выстраивался общий стол, сидя за которым под аккомпанемент фортепиано все участники спектакля пели песню «Ой, вы звери мои звери». Напечатанные на листах бумаги слова песни зрителям раздавали тут же. По окончании песни столы быстро разбирались, а все участники переходили в самую вместительную комнату, гостиную, где некоторые из артистов (поскольку в спектакле было два состава исполнителей, то чтецы оказывались каждый раз разные) читали отрывки из книги философа-чинаря Леонида Липавского «Разговоры», по мотивам которой и был создан спектакль. Тогда же звучала одна, максимум две песни, часто на разных языках, исполняемые соло актерами или кем-то из гостей «Квартиры» по специальной просьбе создателей спектакля. Далее всех благодарили за участие и приглашали пройти на кухню выпить чаю за общим столом. Общение продолжалось в свободном формате, пока все гости не разойдутся.

Звучащие тексты

Как сказано выше, спектакль был создан по мотивам книги философа Леонида Липавского «Разговоры». Само пространство «Квартиры» было вдохновлено сюжетом о квартире Леонида Липавского на Гатчинской, 8, где в 1930-е годы собирались поэты и литераторы, чтобы создавать собственную вселенную, внеисторическую, внесоциальную, и «оттачивать технологии странного» (слова Т.Джуровой).

Ситуация «особого места» стала одной из основных идей, которые легли в основу мифологии «Квартиры». В первое время (как раз в период выпуска спектакля «Разговоры» и первых месяцев показов) создатели даже представляли свой проект как «Квартиру неизвестного обэриута». Однако тексты Липавского и чинарей были представлены в этом спектакле особым образом: непосредственно произнесение фрагментов книги происходило лишь в финале, во время общего сбора в гостиной.
Другой ситуацией, когда звучали тексты чинарей, была ситуация игры. Мы еще вернемся к логике этого сюжетного решения, сейчас только приведем два примера:

1. В комнате, обставленной как детская, происходила игра с печатными машинками. Несколько старых печатных машинок с заправленными в них листами были предоставлены в распоряжение зрителей. Также в общем распоряжении находился распечатанный на бумаге текст – отобранные драматургом спектакля Элиной Петровой монологи из книги «Разговоры» – который читался по очереди всеми желающими (начинал кто-то из обитателей «Квартиры»), тогда как другие могли печатать его на машинке.

2. Игра в продолжение цитаты, в библиотеке. Артисты предлагали находящимся в библиоте-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

ке гостям книгу стихов А. Введенского. Гость зачитывал по одной строке из выбранного им наугад стихотворения, а артист Павел Соломоник продолжал эти строчки импровизационно.

Кроме того, в разных точках пространства были разложены книги чинарей с закладками, так что каждый зритель мог самостоятельно прочитать интересующие его тексты.

Таким образом, основной объем устной речи в спектакле относился не к озвученному актерами тексту классиков. Любые предложения к зрителям (игр, разговоров) происходили в форме, привычной нам как «бытовая», «повседневная» речь.

Но что значит «бытовая» речь в театре? И какова специфика этой «бытовой» речи в спектакле?

Для анализа речи в спектакле мы будем использовать понятие «устной речи», введенное Борисом Гаспаровым в статье «Устная речь как семиотический объект». Выбор обусловлен тем, что: а) нас интересует способ коммуникации в рамках перформативного события, в котором практически отсутствует литературная основа и строгий нарратив; б) нам также важна практическая составляющая – вычленить те элементы / свойства устной речи в спектакле, которые позволят зафиксировать (архивировать) «специфическую материальность» театрального события.

Проблема кажется актуальной, поскольку в анализе театрального произведения более распространен подход, при котором звучащий в рамках театрального события текст анализируется с точки зрения письменной культуры. Это имеет отношение, во-первых, к главенству письменной культуры, о чем пишет Б. Гаспаров[6], во-вторых, – к особенностям аналитического аппарата петербургского театроведения, который тяготеет к структуралистскому анализу и является по своей традиции текстоцентричным. Сценический образ анализируется как продукт работы над ролью. А работа над ролью предполагает, как справедливо пишет Фишер-Лихте, две основные стратегии. В донатуралистическом театре актер с помощью голоса «во-первых, должен делать понятной синтаксическую структуру своего высказывания, во-вторых, расставлять акценты в речи, выявляя подразумеваемый смысл, и, в-третьих, усиливать воздействие высказывания на слушателя»[7]. В театре натуралистическом появляется дополнительное измерение – с голосом начинают работать таким образом, что «интонации, тембр, насыщенность, расставляемые акценты далеко не всегда совпадают с вербальной частью высказывания», в результате чего в качестве дополнительной характери-

[6] «… школьное обучение в очень большой степени формирует языковую рефлексию говорящего, задает параметры, в которых он привыкает мыслить себе язык; <…> Можно сказать, что носитель письменной культуры нового времени – от только что выучившегося читать школьника до профессионального филолога – существует в обстановке своего рода легенды, мифа об устной речи, сформировавшегося в условиях и традициях письменной культуры». Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика I.Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1978. Вып. 442. С. 65.

[7] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. С. 104.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

стики персонажа в театральный арсенал входит разрыв между «осознанным поведением и подлинным, возможно лишь подсознательным отношением к ситуации»[8]. Кроме того, речь в театре подразумевает наличие у актера определенных навыков, связанных с работой речевого аппарата, таких как «поставленный голос», дикция, «правильное» дыхание и так далее. Сценическая речь, согласной этой логике, подразумевает двойную кодификацию авторского текста: кодификацию актерской школы, носителем которой является актер, и кодификация режиссерская, относящаяся к конкретному спектаклю.

Фишер-Лихте, как и Х.-Т. Леман, предлагают рассматривать язык в спектакле не только и не столько как «заранее подготовленный материал», но как «выражение живого присутствия»[9], что требует выявления специфики устной формы коммуникации. Аналитический аппарат в этом случае должен учитывать более широкий спектр знаков – в частности, не только семантическое, но и феноменологическое тело актера, случайные обстоятельства коммуникации и так далее. То есть, в случае устной речи, анализу должен подвергаться не только текст, но весь комплекс каналов передачи, который участвует в сообщении.

Логика восприятия устной речи в теории постдраматического театра соответствует логике Гаспарова, который говорит о том, что устная речь, в отличие от письменной, всегда строится на совмещении нескольких каналов передачи, сохраняющих относительную автономность. «Можно сказать, – пишет он, – что если в письменной речи временная однонаправленность преодолевается благодаря возможностям выхода из речевого потока, то в устной речи аналогичный результат достигается благодаря тому, что и говорящий и слушающий следуют одновременно за несколькими каналами коммуникации, т. е. находятся одновременно в нескольких развертываемых во времени последовательностях, хотя каждая из них в отдельности не обладает свойствами обратимости и не дает возможности выхода за пределы ее временного развития»[10].

В спектакле «Разговоры» механизм действия выстраивается в пост-драматическом ключе, именно в том смысле, что мы находимся в ситуации спонтанной устной речи, коммуникации, не подкрепленной опорой на существующие театральные сценарии, сюжеты и смыслы. То есть, спектакли такого типа, как «Разговоры», априори ставят зрителя в ситуацию коммуникации, где сценарии работы речевой партитуры более непредсказуемы и потому разнообразны.

Мы предполагаем, что в случае «Разговоров» специфические черты речевого ландшафта, особые коммуникативные качества речи и интенсивность речевого присутствия в рамках спектакля, во многом (хотя и не полностью) определяются участием артистов с РАС и синдромом Дауна.

[8] Там же. С. 104–105.

[9] Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 245.

[10] Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика I. С. 90.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

Особая речь

Под расстройствами аутистического спектра (РАС) в научной литературе понимается достаточно широкая и неоднородная группа особенностей, но для всех этих особенностей, утверждают авторы статей, трудности в социальном взаимодействии – ключевая составляющая[11]. Трудности эти возникают вследствие особенностей речи людей с РАС. Прагматическая, синтаксическая, морфологическая функция их речи часто реализуются специфическими, неприемлемыми или некомфортными для социума способами. У людей с синдромом Дауна особенности речи связаны часто с артикуляцией, строением речевого аппарата[12].

С чем мы сталкиваемся в спектакле – это с огромным разнообразием речевых красок.

Наблюдения за тренингами группы проекта «Квартира» с осени 2017 по весну 2019 годов, а также многократные посещения спектакля «Разговоры», позволяют нам выявить некоторые особенности речевой ткани спектакля. Наши наблюдения подтверждаются в глубинном интервью с драматургом проекта и помощником режиссера в спектакле «Разговоры» Элиной Петровой, которая постоянно работала с группой в период «Квартиры», а также принимала участие во всех спектаклях «Разговоры».

Стоит ли говорить, что речь каждого из участников, и имеющих особенности здоровья, и не имеющих, абсолютно уникальна. Однако речь участников с РАС и синдромом Дауна по ряду параметров обладает для нейротипичного человека большей экзотичностью. Связано это, как нам кажется, с тем, что она, с одной стороны, может быть более физиологична, и с другой не кодифицирована официальными социальными институтами, такими как школа или театральный вуз. Это не «сценическая речь» в том ее понимании, о котором говорилось выше.

Есть обширная литература, связанная с исследованиями речи людей с РАС. Ряд исследований показывают, например, что прагматические характеристики их речи имеют типовые черты, как, например, склонность использовать нестандартные грамматические конструкции вне зависимости от социального контекста[13]. Есть трудности применения связывающих конструкций, которые помогают сделать

[11] См., например, обзор: Виноградова К.Н. Речь и коммуникация при расстройствах аутистического спектра // Аутизм и нарушения развития. 2015. № 2 (47). С.17–28; также отчеты: Eigsti I.M. Language acquisition in autism spectrum disorders: A developmental review // Research in Autism Spectrum Disorders. 2011. № 5. P. 681–691; Shriberg L.D. Speech and prosody characteristics of adolescents and adults with highfunctioning autism and Asperger syndrome // Journal of Speech, Language and Hearing Research. 2001. № 44. P. 1097–1115.

[12] См.: Bray M. Speech production in people with Down syndrome // Down Syndrome Research and Practice (Advance Online Publication). 2007. URL: https://www.researchgate.net/publication/237406961_Speech_production_in_people_with_Down_syndrome (дата обращения: 23.04.2020).

[13] Rutter M., Mawhood L., Howlin P. Language delay and social development. In P. Fletcher D. Hall (Eds.). Specific speech and language disorders in children: Correlates, characteristics, and outcomes. London: Whurr. 1992. P. 63–78.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

текст более легким для восприятия[14]. Характерно для людей с РАС использование жаргона – группы слов, названий, не существующих или не использующихся в языке, на котором говорит окружение индивида, но изобретенных самим индивидом и используемых им взамен реальных названий[15]. Интонация людей с РАС, согласно исследованиям, более «необычна», чем речь среднестатистического человека[16]. Неподходящие логические ударения, излишняя монотонность, средняя громкость и абсолютная скорость – все это особенное.

Хотя, исследовательские данные о речи людей с РАС и синдромом Дауна могут помочь в описании речевого ландшафта спектакля и подтверждают некоторые догадки и наблюдения, сделанные в ходе посещения тренингов и спектаклей, в своем анализе нам бы хотелось уйти от типизации и обобщений, свойственной медицинскому дискурсу. В нашем случае это не подходит. Говоря о тех или иных особенностях речи участников, мы не ставим перед собой задачу дать законченный речевой портрет каждого, это невозможно, так как в многолетней творческой работе артисты постоянно раскрываются с новых сторон. Скорее, мы стремимся разметить звуковое пространство спектакля, зафиксировать его материальность через различные речевые краски, которые в нем присутствовали в тот период времени, когда он игрался в пространстве «Квартира», то есть, с декабря 2017 до мая 2019-го годов.

Чтобы яснее понять, как особенности речи артистов с РАС и синдромом Дауна работают в спектакле «Разговоры», можно снова обратиться к Гаспарову и разобрать эти особенности с точки зрения трех основных и трех дополнительных каналов передачи сообщения в устной речи, которые тот выделяет:

1. Мелодического
2. Вербального
3. Визуального

Также альтернативные каналы передачи, такие как кинетический, спациальный, тактильный.

Мелодический канал восприятия

Под мелодикой мы вслед за Б. Гаспаровым понимаем «совокупность всех звуковых явлений речи, не связанных с реализацией сегментных (т. е. дискретных и расположенных в линейной последовательности) единиц – звуков, слогов, значимых сегментов текста»[17].

– Интонация подразумевает звуковысотное движение голоса и логические ударения.

[14] Baltaxe C.A. D'Angiola N. Cohesion in the disclosure interaction of autistic, specifically language impaired, and normal children//Journal of Autism and Developmental Disorders. — 1992.Vol. 22 (1). P. 1–21.

[15] Lord C., Paul R. Language and communication in autism // D.J. Cohen, F.R. Volkmar (Eds.), Handbook of autism and pervasive developmental disorders. — New York: John Wiley,1997. P. 195–225.

[16] Shriberg L.D. Speech and prosody characteristics of adolescents and adults with highfunctioning autism and Asperger syndrome // Journal of Speech, Language and Hearing Research. 2001. № 44. P. 1097–1115.

[17] Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика I. С. 82.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

– Под динамикой понимается, с одной стороны, общая громкость речи, с другой – сила выделения отдельных акцентов (логических ударений).

– Темп, – характеристика не только абсолютной скорости речи, но и характера смены темпов: ускорение vs. замедление, резкое vs. плавное переключение.

– Регистр определяется как «общая звуковысотная зона», в пределах которой совершается данное мелодическое движение («высокий» vs. «низкий» и т. д. регистр).

– Тембр (речь идет о таких, например, характеристиках, как «глухой», «сдавленны», «пронзительный», «ласковый», «мягкий», «ледяной» и т. д. голос («тон»).)

– Агогика – данный музыкальный термин используется Гаспаровым для характеристики связывания сегментов речи между собой. Гаспаров выделяет такие, например, характеристики, как «плавная»/отрывистая, отчетливая/редуцированная. Также он имеет в виду дополнительные характеристики – дрожание, прерывание голоса и т. п.

В случае спектакля «Разговоры» в речевом ландшафте спектакля можно встретить практически все мелодические характеристики спонтанной, устной речи, представленные в крайних вариантах.

Так, в речи артистов Станислава Бельского и Марии Жмуровой нет интонационного различия. Они не меняют своего интонирования в зависимости от характера информации, которую сообщают, или собеседника. Многие из актеров, напротив, интонируют чрезвычайно интенсивно и неожиданно – допустим, ставя логическое ударение на окончание фразы, как это часто делает Антон Флёров. Неповторимы интонации речи актрисы Нины Буяненко. Бывает, что она растягивает начало предложения, акцентируя его ударением и высотой звука, а оставшуюся часть фразы проговаривает в среднем темпе. Иногда она говорит чрезвычайно быстро, с повторениями, не давая собеседнику возможности разобрать ее слова. Также Нина любит интонировать подчеркнуто ритмически, буквально, пропевая фразы и отстукивая ритм в ладоши. У актрисы Анны Васильевой часто присутствует интонация плача – ровно-ритмической жалобной речи. Однако, в моменты эмоционального возбуждения эта речь может «взрываться» по громкости, ритму, а также интонационно.

Абсолютная скорость речи артистов «Квартиры» может быть чрезвычайно низкой, а может, наоборот, быть непривычно высокой. Так, речь артиста Владислава Майорова замедленная, равномерно ритмичная. Тогда как речь артиста Станислава Бельского динамичная, но прерывистая. Он может делать достаточно долгие, порой в несколько минут, паузы между частями фразы. Временами он произносит слова, растягивая гласные.

Также для некоторых артистов «Квартиры» характерно несовпадение абсолютного регистра речи визуальному портрету говорящего. У одной из профессиональных актрис проекта голос чрезвычайно низкий, напоминающий мужской тембр. У другого артиста, с РАС, выразительный высокий голосовой регистр, кажется, что что он принадлежит под-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

ростку, а не взрослому мужчине с мощной фигурой, каковой обладает реальный владелец.

Характер смены ритмов также колеблется в амплитуде от сверхбыстрого к замедленному. Аналогичная ситуация с общей громкостью речи, речь артистов может быть чрезвычайно громкой, близкой к крику, а может быть очень тихой. Эта характеристика никогда не была устойчивой, а всегда варьировалась от спектакля к спектаклю.

Характеристики, собранные Гаспаровым в пункте «Агогика» также встречаются в речевой партитуре спектакля в самых крайних проявлениях. Речь одних бывает очень отрывиста, тогда как речь других чаще редуцирована. Дрожащим, прерывающимся голосом говорят в минуты волнения Антон Флёров и Максим Слесарев, что может, например, серьезно повлиять на финал спектакля.

По Гаспарову модусы мелодики создают режим, в котором происходит настройка декодирующего языкового механизма слушателя. В спектакле этот режим постоянно меняется, так что и работа реципиента непрерывно сосредоточена на сонастройке. В случае «Разговоров» возможно, что разнообразие мелодических характеристик, крайняя степень их выражения и постоянная изменчивость мелодического ландшафта стимулируют стратификационный механизм воспринимающего, настраивают его на более тонкое и включенное восприятие речи окружающих.

Вербальный канал восприятия

Гаспаров рассматривает мелодические характеристики речи в тесной связи с характеристиками вербальной последовательности. Как виды этих характеристик он выделяет:

– инверсии (возможность «синтаксической «чересполосицы», когда в результате многочисленных перестановок элементов речи те уходят со своих стандартных синтаксических позиций»);

– перебивы (группа незначительных слов, как-то значит, ну так, вот, функция которых – осуществлять разрыв речевой ткани, давая говорящему возможность сконструировать следующее речевое построение);

– активизация (в этом разделе Гаспаров говорит об усилении в разрывах синтаксической структуры через вынос отдельных слов – существительных или глаголов – в нехарактерную для письменной речи позицию).

Из вербальных характеристик, наиболее заметных в партитуре «Разговоров», можно выделить, например, эхолалию – простое повторение отрывков речи или звуков сразу же после их произнесения или через определенное время. В типологии Гаспарова ее можно отнести к крайнему случаю перебива. Люди с аутизмом не склонны использовать междометия для заполнения речевых пауз, однако в нашем опыте эхолалия часто служила именно разрыву речевой ткани, либо способом заполнения паузы в коммуникации.

Так, среди артистов, наиболее склонных к эхолалии, можно назвать Нину Буяненко, Станислава Бельского, Анну Васильеву.

Нина склонна к многократному повторению фраз, услышанных когда-то дома (отсроченная эхолалия). Также и Станислав пери-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

одически цитирует слова и фразы, услышанные им, по всей видимости, в мультфильмах, фильмах, блогах, которые он любит смотреть. Анна склонна временами повторять только что услышанные ею слова (мгновенная эхолалия), добавляя к ним свои рассуждения.

В случае спектакля «Разговоры» к особенности вербального канала устной коммуникации, которую выделяет Гаспаров, мы бы добавили лексические и синтаксические особенности прагматики речи, звучащей в «Квартире». Так, время от времени артисты придумывают собственные слова и выражения, совсем в духе ОБЭРИУ. Станислав Бельский любит иногда смаковать придуманное им слово, произносить, перекатывать его во рту так и этак. У некоторых артистов особенности речи складываются в индивидуальный стиль. Наиболее выразительна с этой точки зрения, вероятно, речь Марии Жмуровой. «Когда я слушаю Машу, – говорит Элина Петрова, – то слышу необычную устную речь. Но когда я читаю ее пьесы, – то вижу уникальный стиль»[18]. Стиль этот действительно заслуживает отдельного анализа. В письме актриса «Квартиры» использует те же конструкции, что при устной коммуникации. Она часто прибегает к перечислениям, предложения ее всегда компактны. Речь ее, практически лишенная подчинительных конструкций, представляет собой необычный гибрид устного и письменного способа выражения.

Также может быть продуктивным упоминание в этом контексте текста М. Бахтина «Проблема речевых жанров». Бахтин вводит понятие *высказывание* как основную единицу общения, и *жанра высказывания* как способа базовой систематизации высказываний[19]. Речевых жанров существует, согласно Бахтину, множество – жанр приветствия, доверительной беседы, официального выступления и так далее. Важнее то, каким образом высказывания, сделанные в разных жанрах, монтируются между собой. Этот монтаж жанров определяет характер коммуникации. В случае «Квартиры» можно говорить о постоянной перетасовке жанров высказывания. Так, в жанр информационного сообщения может внедрятся высказывание в жанре доверительной беседы с соответствующей лексикой. Жанр школьного доклада перебивает приветствие. В контексте застольной беседы возникает жанр исповеди. И так далее.

Вербальный канал интенсивно работает в рамках «Разговоров» постольку, поскольку те типичные вербальные характеристики, которые выделил Гаспаров для устной коммуникации по сравнению с письменной, в случае артистов с РАС часто работают в обратном направлении. Вербальная последовательность их устной речи может тяготеть к письменной форме. Также вместо привычных слов, характеризующих разрыв речевой ткани, мы сталкиваемся с эхолалией, которая в публичном дискурсе маркируется как «болезненная», «табуированная» форма речевого выражения.

[18] Дунаева А. О. Интервью с драматургом проекта «Квартира» Элиной Петровой (не опубликовано).

[19] Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худож.лит. 1986. С. 428–473.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

Визуальный канал

Согласно концепции Гаспарова, визуальный канал в устной коммуникации составляют: направление и характер взгляда, жесты и мимика.

Выстраивание взаимодействия между персонажами на конфликте этих элементов давно вошло театральный и киноязык. В спектакле «Разговоры», однако, этот конфликт работает по-другому. Внебытовые, алогичные способы выстраивания визуального контакта, свойственные некоторым из артистов органически, в контексте бытовой устной речи делались влиятельным аспектом коммуникации. Многие артисты «Квартиры» не любят смотреть на собеседника при разговоре. Аким Норландер, Анна Васильева, часто – Владислав Майоров. Станислав Бельский, например, может довольно долго не замечать собеседника, даже если человек обращается к нему напрямую. Но бывает, напротив, он очень внимательно, с близкого расстояния «утыкается» в собеседника взглядом и долго молча разглядывает его. Эта особенность знакома его коллегам по «Квартире», но в незнакомом человеке может вызвать тревогу, поскольку такое взаимодействие далеко от социальной конвенции. Элина Петрова отметила, что в первые месяцы существования проекта «Квартира» одной из самых серьезных сложностей для нее было «видеть сигналы ребят, но не иметь возможности эти знаки расшифровать». Само по себе разглядывание собеседника или, наоборот, игнорирование его присутствия через взгляд – типовые элементы коммуникации. Однако в том контексте, в котором они возникали в «Разговорах», они часто ставили новых участников в тупик. Что это – приглашение к разговору? Проявление любопытства? Часть ролевой партитуры?

Анна Васильева, как правило, не смотрит, на собеседника, рассеяно устремляя взгляд в сторону и как бы не замечая его/ее. Похожим образом часто реагирует на обращенные к ней слова Нина Буяненко, она либо смотрит в сторону, либо блуждает взглядом вокруг собеседника, но может и резко и пронзительно взглянуть на говорящего.

Другая стратегия визуального взаимодействия у Антона Флёрова – он, как и Станислав, смотрит в лицо собеседнику – только, в отличие от последнего, в его взгляде и поведении легче считывается отношение. Обычно это открытость, заинтересованность и внимательность. У него есть милая привычка кивать головой в ответ на слова собеседника и поправлять очки.

Некоторые артисты «Разговоров» почти не склонны к жестикуляции, так, Владислав Майоров практически не пользуется жестами, как и Анна Васильева. Отсутствие жестикуляции в логике Гаспарова, также не отменяет этого канала, оно считывается как значимое состояние данных параметров речи. Поскольку мимика и жестикуляция (или их отсутствие) участников коммуникации в «Квартире» подчас не поддаются привычной интерпретации, то пространство коммуникации наделяется инаковостью, как будто языковое поведение участников в разные моменты спектакля подчиняется разным правилам.

Здесь можно отдельно сказать об артисте Максиме Слесареве. Его жестикуляция и

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

мимика сверхвыразительны. Однако, выразительность эта достигается не только и не столько за счет выразительности черт самого Максима (что, безусловно, присутствует), а в силу его ролевого поведения. Он постоянно пребывает в собственном перформансе, как бы параллельном той реальности, которую в большей или меньшей степени разделяют другие участники коммуникации. С этим связаны и несоответствия жестикуляции и мимического поведения обстоятельствам, в которых они совершаются. Максим, например, может передвигаться по «Квартире», хитро посмеиваясь и потирая руки, что совершенно не поддерживается действием спектакля.

С точки зрения жестикуляции влиятельным фактором устной коммуникации в спектакле «Разговоры» становились также стереотипии – повторяющиеся акты поведения. В массовой культуре за людьми с аутизмом закреплено стереотипное поведение. Часто это покачивания телом вперед-назад. И хотя это только миф, так как стереотипии характерны как для нормотипичных людей, так и для людей с РАС, однако, в случае артистов с РАС некоторые из них более заметны. Эхолалии можно отнести к аудиальной форме стереотипии. Среди жестовых стереотипий на атмосферу спектакля «Разговоры» и коммуникативные стратегии в рамках спектакля могли влиять:

– покачивание всем телом;

– скрещивание ног;

– поглаживание себя по руке

и некоторые другие.

Факультативные каналы передачи

Помимо визуального канала значимыми для коммуникации в «Разговорах» становились факторы, которые Гаспаров относил к факультативным:

1. Кинетический фактор – перемещения говорящего относительно слушающего. К этому фактору относятся, в том числе, скорость, с которой перемещается говорящий, частота смены направлений или амплитуда движений. Так, значимым фактором в рамках кинетического параметра Гаспаров назвал равномерность / неравномерность перемещения одного собеседника относительно другого.

2. Спациальный фактор – пространственное расположение говорящего и слушающего, или, точнее, расстояние между различными точками тел говорящего и слушающего.

3. Тактильный фактор – соприкосновение говорящего и слушающего в процессе речи.

4. Парафонетический фактор – наличие в речи звуков, не связанных с вербальными и мелодическими явлениями, таких как смех, плач, вздохи, прищелкивание пальцами, хлопки и т.д.

Речевая ткань спектакля «Разговоры» во многом определялась той мизансценической свободой, которую задавало пространство «Квартиры». Классической театральной ситуации разделения зрительного зала и сцены противопоставлялось полное слияние этих пространств. Взаимодействовали, поэтому, в той или иной степени все со всеми. Важно, что для артистов «Квартиры» это пространство к мо-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

менту премьеры «Разговоров» уже стало «своим», «особым» местом, где они могли чувствовать себя в безопасности. Приходящие в «Квартиру», соответственно, наделялись статусом «гостей» – тоже людей особых, «более своих».

Стандартная мизансцена разговора постоянно нарушалась, большая часть спектакля проходила в подвижных играх, где зритель сам интуитивно находил свое место в пространстве относительно других участников. Взаимодействие, поэтому, могло проходить в большом многообразии вариантов взаимного расположения в пространстве – как в статике, так и в динамике. Не случайно наиболее подходящая для конвенционального общения мизансцена – общий стол, чаепитие, – возникала в финале, как бы за рамками спектакля, когда за полтора часа действия участники уже успевали в некоторой степени привыкнуть друг к другу.

В густонаселенной «Квартире», где каждый ощущал присутствие другого, спациальный и тактильный факторы приобретали заметную роль и влияли на обмен сообщениями. Значимыми становились различия в понимании границ личного пространства, возможность тактильного контакта. Если со стороны гостей интервенции, хотя и были ощутимы, но носили случайный характер, то для некоторых из артистов взаимодействие, разговор в принципе невозможен или тяжел без тактильности, например, для Анны Васильевой. Антон Флёров в искреннем порыве может взять человека за руку, погладить его по голове. Мария Жмурова компенсирует свою потребность в тактильности, вытягивая руку вперед и прося дотронуться до нее. Или она может быстро обнять человека и уйти.

Речь участников с особенностями здоровья гораздо более, чем «социальная» речь, богата парафонетическими звуками. Этот вывод мы можем сделать из своих наблюдений за процессом репетиций. Во время тренингов основной речевой поток, который составляла практическая информация о ходе тренинга, задания или обратная связь к выполненным упражнениям, часто сопровождался параллельным речевым потоком стереотипической речи и парафонетических звуков. Спонтанный смех, например, – характерная речевая краска Антона Флёрова, знак открытой и искренней радости. Нарочитый звук зевоты – инструмент выражения своих эмоций для Нины Буяненко. Звуки рыданий и стоны – менее часто встречаемая нами речевая краска спектакля, тогда как внезапный выход на крик, как и громкие вздохи и заикание, время от времени возникали в партитуре «Разговоров», разумеется, спонтанно. В те моменты, когда актеры издают неречевые звуки, проявляется чувственный характер их голоса.

Голоса в спектакле

Категория голоса возникает в анализе устной речи артистов «Разговоров» по нескольким причинам. Не только интенсивность парафонетической составляющей коммуникационных каналов спектакля, но и ряд мелодических характеристик устной речи, которые выделяет Гаспаров, имеют физиологическое обоснование. Так, тембр, регистр, некоторые характеристики агогики (такие, как дрожание, прерывистость) можно отнести к свойствам

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

голоса. В случае артистов с синдромом Дауна можно отдельно выделить физиологическую составляющую голоса, поскольку специфика речи людей, имеющих этот синдром, часто является следствием анатомических, физиологических и смешанных анатомо-физиологических особенностей речевого аппарата.

По мнению Фишер-Лихте, голос как один из видов звуков обладает способностью создавать телесность. «Благодаря голосу, – пишет она, – коммуникация между субъектом высказывания и реципиентом проходит на уровне телесного существования. Распределяясь в пространстве, он выстраивает между ними определенные отношения. В результате можно сказать, что с помощью голоса субъект прикасается к тому, кто этот голос слышит»[20]. То есть: а) голос в силу своей телесности, по Фишер-Лихте, становится мощным инструментом создания единого перформативного пространства спектакля; б) гости «Квартиры», таким образом, находились не только в особой речевой ситуации, но и в непривычном телесном контакте, принимая во внимание, что звуковое и речевое воздействие в спектакле было интенсивно и многомерно. Критики фиксируют это разными словами, но ситуация неопределенности и тревоги отражается во многих текстах рецензий:

– «Действия нехитрые, разговоры простые, но ситуация – нервная» (Алёна Солнцева)[21].

– «Здесь активизированы иные знаковые системы коммуникации, чем в повествовательном искусстве. Возникает контакт с принципиально другим способом мышления и существования» (Николай Песочинский)[22].

– «Часть времени ты проводишь в неопределенности, силясь уловить «закон», по которому тут все работает, и меру участия в происходящем» (Татьяна Джурова)[23].

– «Все зрители здесь поначалу выглядят немного испуганными. Их уверенность в себе будто «остается» в тесном коридоре…» (Айсылу Кадырова)[24].

С нашей точки зрения, в спектакле «Разговоры» в некоторые моменты – в зависимости от течения каждого отельного показа – возникало напряжение между голосом и речью, характерное, например, для перформансов Лори Андерсон, Диаманды Галас и Дэвида Мосса, на которые ссылается Фишер-Лихте. В этих перформансах звуковое пространство, создаваемое голосом, воспринималось как лиминальное, «то есть пространство, для которого характерны постоянные пересечения границ, перемены и трансформации»[25]. Разница в том, что в работах указанных авторов использова-

[20] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. С. 231.

[21] Солнцева А. О спектакле // ПТЖ. 2018. URL: http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/o-spektakle-69/ (дата обращения: 12.04.2020).

[22] Песочинский Н.В. Театр тут рядом // Блог ПТЖ. 2018.URL: http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/teatr-tut-ryadom/ (дата обращения: 08.04.2020).

[23] Джурова Т. Кадырова А. «Разговоры» в пространстве «Квартира» // Блог ПТЖ. 2018. URL: http://ptj.spb.ru/blog/razgovory-vprostranstve-kvartira/ (дата обращения: 12.04.2020)

[24] Там же.

[25] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. С. 235.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

лись не только физиологические свойства их уникальных голосов, но и различные медиа, благодаря которым голоса теряли признаки пола, возраста и иных идентичностей. В случае «Разговоров» лиминальность создавалась за счет многообразия голосов разных участников, помещенных в достаточно замкнутое пространство. Разрыв между голосом субъекта и его носителем мог также возникать в результате упомянутого выше несоответствия абсолютного регистра внешнему облику артиста. Разрывы смысловой ткани речи, часто (но не всегда) являвшиеся следствием прагматических особенностей речи артистов с РАС, также служили затруднению прямой коммуникации, в результате чего голос как таковой становился самодостаточным явлением.

Таким образом, среди особенностей коммуникации в спектакле «Разговоры» можно выделить следующие:

– процессы обмена информацией в спектакле определяются формами взаимодействия устной, а не письменной культуры. Устная речь выступает в наиболее спонтанном режиме, близком к бытовой коммуникации;

– речевую партитуру спектакля можно охарактеризовать как сверхразнообразную и сверхинтенсивную, отчасти за счет некодифицированности речи артистов с РАС и синдромом Дауна, которая передавалась без посредничества медиа и технических средств;

– особенности голосов участников в сочетании с насыщенной речевой партитурой влияли на интенсивность присутствия в спектакле.

Итак, попадая в аудиальное пространство «Квартиры», гость сталкивался с разнообразной устной речью, насыщенной *экзотическими*, а для кого-то, возможно, *аномальными* характеристиками. Говоря словами Мишеля Фуко, это речь табуированная, вытесненная на обочину речевого дискурса – речь, не прошедшая «школу» ритуализации, где роли говорящих субъектов и нормы сопутствующего речевого поведения простроены социумом[26]. В спектакле происходил процесс перестройки дискурса – «разритуализирования» речи. Выстраивалась недолговременная, утопическая, но, все же, функциональная конструкция, в которой нетипичная речь а) декодировалась по принципу аналогии с ранними абсурдистами, б) переводилась из медицинского дискурса в общекультурный, в) речь нормотипичных участников встраивалась – стилизовалась инструментами режиссуры – под эту речь в общих «играх». Тем самым, «табуированная» речь ненадолго приобретала характер социальной, становилась основным способом коммуникации.

Список литературы

1. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худож.лит, 1986. С.428 – 473.
2. Виноградова К.Н. Речь и коммуникация при расстройствах аутистического спектра// Аутизм и нарушения развития. 2015. № 2 (47). С.17–28.

[26] Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 47–97.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

3. Джурова Т. Кадырова А. «Разговоры» в пространстве «Квартира» // Блог ПТЖ. 2018. URL: http://ptj.spb.ru/blog/razgovory-vprostranstve-kvartira/ (дата обращения: 12.04.2020).
4. Дебор Г.-Э. Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.110 с.
5. Дунаева А. О. Загадки «Квартиры» (к вопросу о методологии театроведческого исследования) // ШАГИ/STEPS. 2019. Т. 5, № 4. С. 172–185.
6. Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика I.Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1978. Вып. 442. С.63-113.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.312 с.
8. Липавский Л. Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х томах. Сост. В. Н. Сажин. Т.1. М.: Ладомир, 2000. С.67–254.
9. Песочинский Н.В. Театр тут рядом // Блог ПТЖ. 2018.URL: http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/teatr-tut-ryadom/ (дата обращения: 08.04.2020).
10. Солнцева А. О спектакле // ПТЖ. 2018. URL: http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/o-spektakle-69/ (дата обращения: 12.04.2020).
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.376 с.
12. Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 47– 97.
13. Baltaxe C.A. D'Angiola N. Cohesion in the disclosure interaction of autistic, specifically language impaired, and normal children//Journal of Autism and Developmental Disorders. 1992.Vol. 22 (1). P. 1–21.
14. Bray M. Speech production in people with Down syndrome // Down Syndrome Research and Practice (Advance Online Publication). 2007. URL: https://www.researchgate.net/publication/237406961_Speech_production_in_people_with_Down_syndrome (дата обращения: 23.04.2020)
15. Eigsti I.M. Language acquisition in autism spectrum disorders: A developmental review // Research in Autism Spectrum Disorders. 2011. № 5. P. 681–691.
16. Lord C., Paul R. Language and communication in autism // D.J. Cohen, F.R. Volkmar (Eds.), Handbook of autism and pervasive developmental disorders. New York: John Wiley, 1997. P. 195–225.
17. Rutter M., Mawhood L., Howlin P. Language delay and social development. In P. Fletcher D. Hall (Eds.). Specific speech and language disorders in children: Correlates, characteristics, and outcomes. London: Whurr. 1992. P. 63–78.
18. Schininà G. Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments// TDR. 2004. Vol. 48, No. 3. P.17–31.
19. Shriberg L.D. Speech and prosody characteristics of adolescents and adults with highfunctioning autism and Asperger syndrome // Journal of Speech, Language and Hearing Research. 2001. № 44. P. 1097–1115.

References

1. Bahtin M. "The problem of speech genres. Literaturno-kriticheskie stat'I" [Literary-critical articles], Moscow: Hudozhestvennaja literature Publ., 1986. Pp. 428 – 473. (In Russian).
2. Baltaxe C.A. D'Angiola N. "Cohesion in the disclosure interaction of autistic, specifically language impaired, and normal children", Journal of Autism and Developmental Disorders, 1992, Vol. 22 (1), P. 1–21.
3. Bray M. "Speech production in people with Down syndrome", Down Syndrome Research and Prac-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

tice (Advance Online Publication). 2007. [https://www.researchgate.net/publication/237406961_Speech_production_in_people_with_Down_syndrome, accessed 23 April 2020].

4. Debor G.-Je. "Psihogeografija" [Psychogeography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 110 p. (in Russian).
5. Dunaeva A.O. "Interv'ju s dramaturgom proekta «Kvartira» Jelinoj Petrovoj" [An interview with the playwright of "The Appartment" project Elina Petrova], (unpublished). (In Russian).
6. Dunaeva A.O. "Mysteries of the «Apartment» (on the question of the methodology of theatrical study)". ShAGI (STEPS),2019, T. 5, no.4, pp. 172–185.(In Russian).
7. Dzhurova T. Kadyrova A. " 'The Conversations' in 'The Apartment' space". Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala. [St.Petersburg Theatre magazine]. 2018. [http://ptj.spb.ru/blog/razgovory-vprostranstve-kvartira/,accessed 12 April 2020]. (In Russian).
8. Eigsti I.M. "Language acquisition in autism spectrum disorders: A developmental review", Research in Autism Spectrum Disorders. 2011, no.5, P. 681–691.
9. Fisher-Lihte Je. "Jestetika performativnosti" [Aesthetics of the performative], Moscow, Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russian).
10. Fuko M. "Porjadok diskursa" [The order of discourse], Volja k istine: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let. [The will to know: beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years], Moscow, Kastal', 1996, pp. 47– 97. (In Russian).
11. Gasparov B.M. "Ustnaja rech' kak semioticheskij object" [Oral speech as a semiotic object]. In: Semantika nominacii I semiotika ustnoj rechi. Lingvisticheskaja semantika i semiotika I [Semantics of naming units and the semiotics of oral speech. Linguistic semantics and semiotics I]. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta [Scholary notes of Tartu University]. Tartu, 1978.Vol. 442. Pp.63-113. (In Russian).
12. Israilova M. "What do we see when watching a performance". syg.ma. 2018. [https://syg.ma/@marina-israilova/chto-my-vidim-my-smotrim-spiektakl, accessed 15 April 2020]. (In Russian).
13. Leman H.-T. "Postdramaticheskij teatr" [Postdramatic theatre], Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
14. Lipavskij L. "The Conversations '...Sborishhe druzej, ostavlennyh sud'boju'. A. Vvedenskij, L. Lipavskij, Ja. Druskin, D. Harms, N. Olejnikov: 'chinari' v tekstah, dokumentah i issledovanijah. V 2-h tomah" ['…The klatch left by fate'. A. Vvedensky, L. Lipavsky, J. Druskin, D. Harms, N. Oleinikov: 'chinari' in texts, documents and studies. In 2 volumes.] Ed.. V. N. Sazhin. Vol.1, Moscow: Ladomir Publ, 2000, pp.67–254. (In Russian).
15. Lord C., Paul R. Language and communication in autism. D.J. Cohen, F.R. Volkmar (Eds.), Handbook of autism and pervasive developmental disorders. New York: John Wiley,1997, pp. 195–225.
16. Pesochinskij N.V. "Theatre is right here". Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala. [St.Petersburg Theatre magazine].2018 [http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/teatr-tut-ryadom/ (accessed 08 April 2020]. (In Russian).
17. Rutter M., Mawhood L., Howlin P. Language delay and social development. In P. Fletcher D. Hall (Eds.). Specific speech and language disorders in children: Correlates, characteristics, and outcomes. London, Whurr.1992. P. 63–78.
18. Schininà G. Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments. TDR, 2004, Vol. 48, No. 3. P.17–31.
19. Shriberg L.D. Speech and prosody characteristics of adolescents and adults with highfunctioning autism and Asperger syndrome. Journal of Speech, Language and Hearing Research. 2001, no. 44, P. 1097–1115.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00035

20. Solnceva A. "About the performance". Blog Peterburgskogo teatral'nogo zhurnala [St.Petersburg Theatre magazine].2018. [http://ptj.spb.ru/archive/91/avant-garde/o-spektakle-69/, accessed 12 April 2020]. (In Russian).
21. Stoel-Gammon C. Down syndrome phonology: Developmental patterns and intervention strategies, Down Syndrom Research and Practice, 2001, no. 7 (3), p. 93–100.
22. Tjerner V. Simvol i ritual [Symbol and ritual]. Moscow, Glavnaja redakcija vostochnoj literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1983. 277 p. (In Russian).
23. Vinogradova K.N. "Speech and communication in autism spectrum disorders" In: Autizm i narushenija razvitija [Autism and disturbance of development], 2015, no. 2 (47), pp.17 – 28. (In Russian).
24. Zelenska V. "The Apartment" as a special space. syg.ma. 2018. Available at: [https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto, accessed 28 March 2020]. (In Russian).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

Нигина Рустамовна ШАРОПОВА / Nigina SHAROPOVA

Институт философии Российской Академии наук (РАН), Москва, Россия
Младший научный сотрудник сектора эстетики
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ-ВШЭ), Москва, Россия
Аспирантка Школы философии факультета гуманитарных наук

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Department of Aesthetics, Junior Research Fellow
National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia
The Department of Humanitarian Sciences
PhD student of the School of Philosophy
nrsharopova@gmail.com

МЕМБРАНЫ, ОБОЛОЧКИ, ГРАНИЦЫ: (ИМ)МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА И ЕГО ТОПОЛОГИЯ

В статье рассматривается вопрос о материальных аспектах образа. При этом учитывается перспектива нового материализма, в рамках которой многие авторы предлагают переопределить понятие материи: отказаться от традиционных представлений о материальном как о пассивном субстрате активной формы, воспринимающим воздействия. В этой парадигме материю предлагают мыслить агентно и перформативно. Интерес к материальному также затронул область визуальных исследований и теории образа. Вопрос об отношениях между образом и его материальной средой всегда представлялся проблемным. В статье с опорой на основные положения проективной геометрии, которая непосредственно связана с визуальным – как с самим зрением, так и с изображениями, анализируется традиционно отмечаемый разрыв между образом и его материальной основой, а также физическим пространством материальных тел. При этом предпринимается попытка переосмыслить этот зазор. Приводятся некоторые примеры стирания границы между содержанием образа и его материальными условиями, которое становится возможным благодаря вышеупомянутому переосмыслению представлений о материальном. При этом также рассматривается представление о самом образе как о границе. Приводятся рассуждения о том, что образ, будучи подобной границей, разделяет (внутреннее / внешнее, res cogitans / res extensa, имманентное / трансцендентное), а также исследуется вопрос о топологии этой границы, которая оказывается односторонней поверхностью.

Ключевые слова: Образ, изображение, визуальные исследования, новый материализм, материальный поворот, агентность, проективная геометрия, проективная плоскость, топология, кросс-кэп, неориентируемые поверхности.

MEMBRANE, INTEGUMENT, BOUNDARY: IM(MATERIAL) AND TOPOLOGICAL ASPECTS OF IMAGE

This paper explores the issue of material aspects of image. The inquiry takes into account the new materialism's perspective which implies rethinking the concept of matter: to abandon traditional understanding of the material as a passive subject of the active form, which only receives different effects and never produces any. The material turn has an impact on visual and image studies. The relationships between image and its material support has always seemed complicated and problematic. This paper explores the traditionally marked gap between image and its material carrier as well as a physical space filled with material bodies. The examination is based on the main concepts of projective geometry. The projective geometry's framework is fairly relevant here due to its deep connection with the visual and art. The gap is articulated and described on this geometry basis, at the same time, the

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

attempts are made to rethink and eliminate it. In order to do so, the paper provides several examples of blurring the boundary between image and its material surrounding that become possible due to new materialism's shift which redefines matter and provides it with agency. Furthermore, the idea of the image itself as a boundary is also considered. As such a border the image separates inner and outer, res cogitans and res extensa, immanent and transcendent. Topological and geometric examination shows that this dividing surface that is the image is non-oriented which means it has only one side.

Key words: Image, picture, visual studies, new materialism, agency, projective geometry, projective plane, topology, cross-cap, non-oriented surfaces, boundary.

Последние десятилетия гуманитарной мысли отмечены поворотом к материальному и материализму. С одной стороны, это обращение к материальному связано с предшествующими рассуждениями о цифровом развоплощении (disembodiment), виртуальной реальности и информации. Однако в большей степени новый материализм и все более нарастающий интерес к материальным и телесным аспектам явлений выступил критикой гораздо более продолжительной традиции, восходящей (например, по мнению Мейясу[1]) к Канту. Последним «аккордом» этой идеалистической парадигмы, которую называют корреляционизмом (К. Мейясу), репрезентационализмом (К. Барад), по распространенному мнению, стал социальный конструктивизм, который и по сей день остается одной из доминирующих рамок гуманитарных исследований. Общая тенденция состоит в критике и преодолении представления, что у нас нет прямого доступа к «внешнему», материи, объектам, явлениям, вне опосредующих его культурных, трансцедентальных, языковых рамок. С чем связан призыв вернуть «великое внешнее»[2], «Мир-без-нас»[3], и подозрение, которое можно выразить вопросом, которым задается К. Барад «Как получилось, что язык стал заслуживать больше доверия, чем материя?»[4]. Аргумент о том, что природа – это культурный конструкт, перевернулся: «Что если культура все это время была природой?» гласит название известного сборника, посвященного новому материализму[5]. Эта тенденция также отмечена переопределением ролей материального и формального / символического / культурного.

Многие авторы[6] предлагают отказаться от представлений о материи как о пассивном субстрате активной формы. Материю разными способами стараются мыслить агентно, не как

[1] Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности / Пер. [с фр.] Л. Медведевой; Екб.; М.: Кабинетный ученый, 2015.
[2] Там же.
[3] Такер Ю. В пыли этой планеты / Пер. [с англ.] А. Иванова; Пермь: Гиле Пресс, 2017.
[4] Барад К. Агентный реализм // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / под ред. Крамар М., Саркисов К. М.: V-A-C press, 2018. С. 43.
[5] What if Culture was Nature all Along? / Ed. Kirby V. Edinburgh University Press Ltd, 2017.
[6] Например: Беннетт Дж. Пульсирующая материя: Политическая экология вещей / Пер. [с англ.] А. Саркисянца. Пермь : Гиле Пресс, 2018.
Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning / Durham, London: Duke University Press, 2007.
Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни / Пер. [с англ.] Д. Хамиса. Пермь: Гиле Пресс, 2016.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

воспринимающую воздействия, но как оказывающую их. В рамках агентации материи зазор между формальным / символическим и материальным начинает стираться, например, К. Барад предлагает первое мыслить исключительно перформативно, что располагает феномены обоих порядков в один онтологический план.

Однако кажется, что в рамках этого движения один из объектов заслуживает особого внимания, точнее подобный разворот к материальному и имманентному ставит в отношении его исследований новые вопросы. Речь идет об образе. Этот поворот безусловно коснулся и этой области (например, см.: сборник статей посвященных отношениям материального и визуального[7], работа о материи образа и эстетики[8], о телесности и материальности кино-образа[9], о цифровой материи и цифровом образе[10]; российских исследователей о материальности образа[11]). Однако вопрос о материальных аспектах образа всегда являлся одним из основных. И упомянутый разворот к материальному вызывает известные сложности, когда речь заходит об изображениях. Хотя исследований, вдохновленных интересом именно к материи изображения довольно много, хорошо известны сложности, которые возникают при попытках рассуждать об этом предмете, поскольку как раз наличие материальной стороны не является очевидным, точнее, одна из традиций описания образа опирается на представление о его радикальной отделенности от собственных материальных условий. Хотя, конечно, существуют примеры обхождения с этой сложностью: в частности, они связаны с переосмыслением того, что мы должны понимать под материей образа, о некоторых из них мы скажем ниже. Данная статья посвящена прояснению отношений между образом и материальным и некоторым возможным траекториям мыслить образ как особый тип материи.

Специфика данности образа, по замечанию многих авторов, состоит в его несовпадении с собственной материальностью, то есть с тем, что обеспечивает его присутствие в физическом пространстве. Так, например, Х. Бельтинг[12] связывает генеалогию образа с актом фиксации, захватом образа в материальном носителе (в этой связи он рассматривает древнегреческий миф о возникновении искусств, в котором девушка обрисовывает тень возлюбленного, который вскоре должен покинуть ее, и там же упоминает, что коренные американцы

[7] Visuality/Materiality. images, Objects and Practices / (Eds.) Rose G., Tolia-Kelly D. P.; Farnham, Burlington: Ashgate Publishing, 2012.

[8] Bruno G. Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

[9] MacDougall D. The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006.

[10] Harris J. L., Taylor P. A. Digital Matters. Theory and culture of the matrix. London, New York: Routledge, 2005; Gaboury J. Hidden Surface Problems: On the Digital Image as Material Object // Journal of Visual Culture. 2015. 14(1). P. 40–60.

[11] Инишев И. Н. Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте // Вестник Томского государственного университета: Философия. Социология. Политология. 2011 №4 (16). С. 86—93; Inishev I. Embedded Creativity: Structural Interconnections between Materiality, Visuality, and Agency in Everyday Perceptual Settings // Creativity studies. 2018. Vol. 11. P. 70—84; Сосна Н. Н. Образ и материальное: к трансформации связей // Художественный журнал. 2015. № 94.

[12] Belting H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology // Critical Inquiry 31. 2005. P. 302–319.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

называли фотографов «ловцами теней»). Человеческое тело, с его точки зрения, постоянно производит образы, но именно в акте фиксации образ отчуждается от него и становится автономным, обретает свое существование собственно в качестве образа. Так, например, светочувствительные поверхности схватывают отражаемый от тел свет, и вне этого процесса, то есть воспринимая это отражение непосредственно, мы имеем дело не с образом, но скорее со зрением. В этих световых оболочках еще Лукреций усматривал природу образа[13], однако нам здесь следовало бы добавить, что с образом мы имеем дело именно тогда, когда эта световая оболочка схвачена в некой материальной среде, когда мы видим образ опосредованно. В этом смысле отношения образа и его материальной среды амбивалентны. С одной стороны, с этим актом запечатления во внешней материальной среде образ генеалогически связан: именно этот акт производит его, так как отделяет его от тела, которое его испускает. Материальная среда связана с производством образа, она вносит разрез, дающий образу самостоятельное существование, и вводит его в видимое, а также в физическое пространство. С другой, – принципиальная черта образа состоит в его несовпадении с этой средой. Этот акт не только производит образ и вводит его в физическое пространство, он также извлекает его из пространственно-временных отношений. В физические отношения вступает носитель, но не образ: старится краска, а не изображенное посредством нее лицо, ломается доска или холст, но не запечатленный в ней образ. Этот аспект мы рассмотрим более подробно.

Геометрия образа и его носителя

Несовпадение между образом и его материальной средой носит вовсе не метафорический, но вполне математический характер. Мы покажем это, опираясь на базовые положения *проективной геометрии*. Обращение к проективной геометрии в подобном контексте крайне уместно, область видимого является моделью именно проективной геометрии, а не евклидовой. Сама история возникновения проективной геометрии неразрывно связана с изображениями и визуальным. Изучение геометрии образов также не является маргинальным, сошлемся для примера на фундаментальное исследование геометрии в живописи[14], в нем также есть раздел посвященный проективной геометрии и Дезаргу.

С точки зрения проективной геометрии, изображение является перспективным преобразованием, *гомологией*. Гомология – это взаимно-однозначное преобразование, при котором точки преобразуются в точки, прямые в прямые, сохраняется *инцидентность* (если точка лежит на прямой, то она преобразуется в точку, которая будет лежать на образе этой прямой и т.д.), при этом существует прямая, которая преобразуется сама в себя (*ось гомоло-*

[13] *«Есть у вещей то, что мы за призраки их почитаем; / Тонкой подобно плеве, от поверхности тел отделяясь, / В воздухе реют они, летая во всех направленьях. / … / Призраки все, наконец, что являются нам, отражаясь / В зеркале, или в воде, иль в поверхности всякой блестящей, / Так как по виду они настоящим предметам подобны, / Должны из образов быть, что исходят от этих предметов.»* (Лукреций, О природе вещей IV, 30–32, 98–101).

[14] Andersen K. The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge. New York: Springer Science+Business Media, LLC, 2007.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

гии) и точка, которая преобразуется сама в себя (*центр гомологии*). Представим это более наглядно. Представим (см. рис. 1(а,б)), что точка, в которой расположен глаз, является центром гомологии (именно в силу этой аналогии эту точку принято обозначать О (от лат. oculum – глаз). Между глазом и объектом расположен *экран*. Преобразование строится следующем образом: двойные прямые, которые относят каждой точке объекта точку его образа, пересекаются в центре гомологии (то есть в точке «глаза»). Таким образом, чтобы получить образ точки объекта, нам необходимо повести прямую от центра к точке объекта (такие прямые, которые ставят в соответствие точки-объекты и точки-образы называются *двойными*, все они пересекаются в центре проекции, то есть представляют собой *пучок* прямых). Там, где *двойная прямая* пересечет экран, мы получим образ этой точки. Можно представить, что экран – это прозрачное стекло, а двойные прямые – это световые лучи, которые отражаются от объекта и фокусируются в глазе (центре проекции). При таком преобразовании, как мы видим, все точки переходят в точки, прямые в прямые, и инцидентность сохраняется (то есть, если две прямые пространства-объекта имели общую точку (пересекались), то их образы также будут иметь общую точку, и эта точка будет образом общей точки прямых объекта).

Скажем коротко о том, какие отношение при таком преобразовании сохраняются, а какие – нет. Не сохраняются отношения подобия, не сохраняются метрические свойства. То есть, равные фигуры после преобразования уже не будут равными (за исключением частных случаев), также обстоит и с подобием, при проективном преобразовании подобных треугольников, полученные треугольники подобными уже не будут. Поэтому, например, любой эллипс можно принять за образ окружности, независимо от их размеров. В самом деле, на изображениях квадрат обычно представлен трапецией, а окружность эллипсом. При этом, как было сказано, сохраняется инцидентность (то есть, треугольник неизбежно перейдет именно в треугольник), а также сама гомология. При перспективном преобразовании отношения гомологии, которые имели место в плоскости-объекте, будут сохраняться между соответственными элементами в плоскости образа. Гомологичные фигуры после преобразования останутся гомологичными.

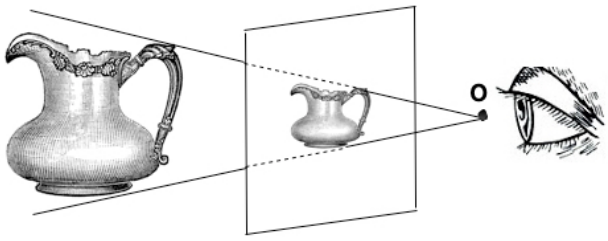


Рис. 1(а).
Проектирование. Глаз (точка О) – центр проекции.

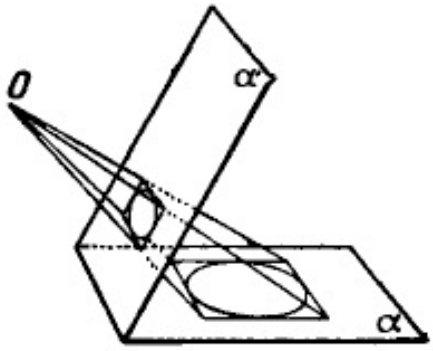


Рис. 1(б).
Проектирование. О – центр проекции, α – плоскотсь-объект, α' – плоскотсь-проекции (экран).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

Скажем подробнее, почему уместно и продуктивно обратиться здесь к некоторым положениям противной геометрии. Геометрия зрения – это геометрия проективная, а не евклидовая. И в этом легко убедиться. Если мы смотрим на параллельные прямые, уходящие в даль к горизонту, то видим их пересекающимися, причем, именно на прямой горизонта. Однако мы знаем, что в евклидовой геометрии параллельные определяются как прямые, которые не имеют общих точек, то есть, не пересекаются. Собственно, и представление о горизонте (бесконечно удаленной прямой плоскости) в ней также отсутствует. Проективная геометрия отличается от евклидовой, прежде всего, в предоставлении о параллельных прямых: в проективной геометрии все прямые пересекаются; параллельные прямые – это прямые, которые пересекаются на бесконечно удаленной прямой (горизонте).

Мы ввели следующие понятия: *гомология* (перспективное преобразование), *центр* и *ось гомологии*, *двойные прямые* (прямые, которые ставят в соответствие каждой точке ее образ, все эти прямые сходятся в одной точке – центре гомологии), бесконечно удаленные элементы (например, прямая – горизонт). Кроме того, мы также очертили, какие отношения сохраняются, а какие нет при перспективном преобразовании. Все эти понятия и пояснения понадобятся для следующего рассуждения. Как мы сказали выше, изображение является перспективным преобразованием, гомологией. Его можно представить как экран, который пересекают двойные прямые, соотнося каждую точку фрагмента пространства-объекта с точкой на экране. Каждая из этих прямых определена точкой «глаза» (центром проекции) и точкой-объектом, пересечение этой прямой плоскости экрана даст нам точку, которая будет образом точки-объекта. С помощью этих построений мы однозначно соотнесем все точки плоскости экрана и все точки объекта. Однако пространство уходит вдаль, и проектируя точки, расположенные все дальше и дальше от глаза, наши точки-образы будут стремится к горизонту, до тех пор, пока двойная прямая не займет положение, параллельное плоскости земли, с которой она уже пересечется на горизонте (так как параллельные прямые пересекаются в бесконечности, на горизонте). Таким образом, точки, из которых состоит прямая горизонта на изображении, – это проекции бесконечно удаленных точек (то есть, точек действительного горизонта).

Итак, горизонт – это прямая, которая формально задана, но фактически недостижима. Представляя это упрощенно, можно сформулировать это так: мы ее видим, но не можем до нее дойти. Теперь покажем, что, *если мы принимаем некую прямую на изображении за горизонт (и, следовательно, прямые, которые на ней пересекаются за параллельные), то она действительно будет функционировать как недоступная прямая.* Как мы сказали, до действительного горизонта нам никогда не дойти, поскольку – это прямая, которая бесконечно удалена, а это значит, что нам понадобилось бы бесконечное количество шагов. Как же обстоит дело с горизонтом на изображении, то есть с прямой, которую мы принимаем за горизонт (или получаем путем перспективного преобразования)?

Движение может быть представлено как частный случай гомологии, а именно – как *прямолинейное перенесение*. Прямолинейное перенесение – это гомология, *центр которой лежит на оси, а ось бесконечно удалена*. По-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

ясним, что имеется в виду. Вначале еще раз скажем об оси и центре. В проективной геометрии существует *принцип двойственности*: если в верном утверждении об отношениях точек и прямых заменить слова «точки» на «прямые» и наоборот, верность утверждения сохранится. Например: *две точки задают прямую, причем только одну* (т. е. через две точки можно провести прямую, причем только одну); *две прямые задают точку, причем только одну* (т.е. две прямые задают точку своим пересечением, причем только одну). Мы сказали, что все *соответственные точки* (те, которые связаны отношениями гомологии: точка объекта и ее точка-образ являются соответственными точками) *лежат на двойных прямых, все эти прямые пересекаются в одной точке* (центре гомологии). Понятие оси можно получить из указанной выше перестановки: *все соответственные прямые пересекаются в точках, все эти точки лежат на одной прямой* (ось гомологии). То есть *ось – это прямая, на которой пересекаются соответственные прямые.*

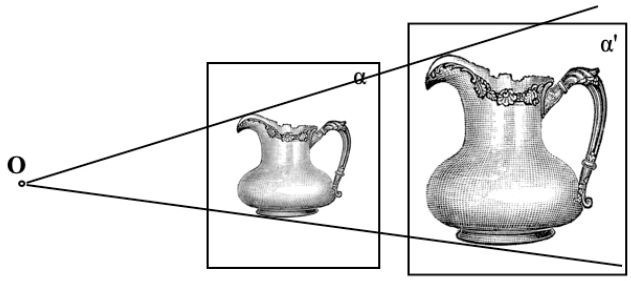


Рис. 2.
Преобразование подобия: гиперболическая гомология с бесконечно удаленной осью.

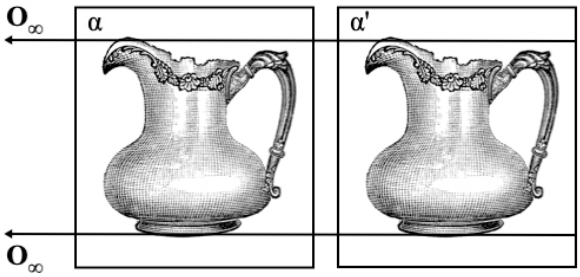


Рис. 3.
Прямолинейное перенесение: двойные прямые пересекаются в бесконечно удаленном центре O, следовательно, они параллельны.

Далее, что значит, что ось гомологии бесконечно удалена? Соответственные прямые пересекаются на оси, ось в этом случае бесконечно удалена. При этом мы определили, какие прямые пересекаются на бесконечно удаленной прямой (горизонте) – это параллельные прямые. Значит, такая гомология будет переводить прямые в параллельные им. Это означает, что *отношения подобия сохранятся* (изображение не исказится, треугольник перейдет в треугольник, отношения между сторонами которого, а также углы будут такими же). То есть мы получим такой же объект за исключением метрических свойств. Теперь рассмотрим положение центра. Если ось бесконечно удалена, а центр нет, то эта гомология будет сохранить только отношения подобия, но не метрические свойства. Наглядно это можно увидеть на рис. 2. Поскольку точки, в которые гомология переводит исходные точки, должна лежать на прямых, пересекающихся в одной точке – в центре проекции, очевидно, что объекты, которые они составляют, не могут быть одного размера. Однако, если центр бесконечно удален, значит прямые, которые в нем должны пересекаться, являются параллельными (см. рис. 3). Прямолинейное перене-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

сение мы и определили выше как гомологию, ось которой бесконечно удалена, а центр при этом лежит на оси (то есть бесконечно удален). Поскольку бесконечно удаленная прямая только одна (как горизонт), то бесконечно удаленный центр в нашем случае может лежать только на оси. Таким образом, прямолинейное перенесение сохраняет подобие и метрические свойства. Другими словами, эта гомология переводит фигуру в *равную* ей, единственное изменение, которое здесь происходит – это *перемещение* по осям двойных прямых. Отсюда и название этого типа гомологии *«прямолинейное перенесение»*. Очевидно, что *движение с проективной точки зрения является прямолинейным перенесением*. Поскольку объект сохраняет все свои свойства, кроме расположения. Гомология переводит объект на другое место. Шаг в этом смысле можно представить как перспективное преобразование (гомологию).

Теперь перейдем к тому, для чего был необходим этот пространный экскурс в проективную геометрию. Выше мы сказали, что гомология сохраняет отношения гомологии. Если движение является частным случаем гомологии, то, как мы сказали выше, гомология, перемещающее тело в пространстве, сохранится и в изображении. Другими словами, отношения гомологии сохранятся и в образе. То есть, мы можем рассчитывать движение, например шаги, внутри самого изображения. Мы сказали, что движение – это гомология с бесконечно удаленными осью и центром. Наш горизонт на изображении мы принимаем за ось гомологии (здесь и далее см. рис. 4). Шаги будем рассматривать как точки на прямой – дороге. Тогда легко сказать, где будет располагаться центр: в точке пересечения прямой-дороги и горизонта. Прямая дороги – это двойная прямая, так как гомология-движение будет преобразовывать каждую последнюю точку шага/положения тела в новую точку по этой прямой. То есть, все позиции тела являются соответственными точками. Например, A0 переводится в A1, A1 в A2 и т. д. Следовательно, все они лежат на одной прямой. И прямая эта двойная (так как двойная прямая соединяет соответственные точки). Но мы знаем, что двойные прямые пересекаются в центре. Значит центр с необходимостью будет лежать на двойной прямой. Также известно, что в гомологии-движения (прямолинейное перенесение) центр лежит на оси. Следовательно, центр – это точка, которая одновременно лежит и на оси, и на двойной прямой. Значит, она вполне определена пересечением этих двух прямых. Гомология вполне определена, когда заданы ось, центр и две соответственные точки (или прямые). Это означает, что мы можем выбрать две соответственные точки произвольно, после этого гомология уже задана и все остальные соответственные точки мы будем искать при помощи построений. За эти две точки мы можем взять шаг или два положения тела: исходное и то, в котором оно оказывается после шага. Таким образом, мы задали гомологию движения тела в изображении. Учитывая, что само изображение можно мыслить как результат проективного преобразования, эти первые соответственные точки будут образами действительных точек шага действительного человека по действительной плоскости земли. Таким образом наше движение в изображении соответствует действительному движению по плоскости земли. Теперь посредством заданной гомологии мы можем продвигаться внутри

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

изображения. Подробное описание построения следующих точек шага изложено в сноске[15].

[15] Итак, гомология задана, а это значит, что у нас есть все данные для того, чтобы найти соответственный элемент для любого данного. То есть, для каждой точки или прямой мы можем найти ее образ: точку или прямую, в которую ее переведет данная гомология. Покажем, как мы будем искать следующие положения движущегося тела. Имеется исходное положение A0 и положение в которое его переводит один шаг A1. Найдем A2. Для этого возьмем произвольную точку B и найдем соответственную ей. Для этого построим прямую A0B найдем соответственную ей. Соответственные прямые пересекаются на оси. Значит одна из точек искомой прямой нам уже дана в точке пересечения оси и прямой A0B, назовем ее X. Но в действительности нам дана и вторая точка. Поскольку, как мы указывали выше, инцидентность сохраняется, то, если точка A0 лежала на прямой A0B, то и ее образ будет лежать на образе этой прямой. Таким образом, мы нашли искомую прямую – это прямая A1X. Теперь найдем точку, соответственную B. Она лежит на прямой AX (так как инцидентонсть сохраняется) и на двойной прямой BP, так как соответственные точки лежат на двойной прямой, а двойные прямые пересекают центр. Таким образом мы нашли B’ (образ B). Найдем теперь A2. Для этого построим прямую A1B. Очевидно, что на образе этой прямой будет лежать A2, так как A2 является образом A1 (гомология движения одна и та же и из каждой точки, она переводит «тело» в следующую точку, то есть каждая следующая точка образ предыдущей), а A1 лежит на этой прямой, следовательно и ее образ будет лежать на образе этой прямой (инцидентность сохраняется). Найти прямую, соответственную A1B легко, так как она будет пересекаться с A1B на оси (точка Y), а также проходить через B’ (образ B). Мы получили прямую YB’. A2 будет лежать на пересечении этой прямой и двойной, мы нашли A2. Таким же образом находим A3: строим A2B, находим соответственную ей прямую ZB’, там где эта прямая пересечет двойную, будет лежать A3. Таким же образом мы можем «шагать» внутри изображения, мы можем строить новые и новые точки шага через вспомогательную точку B и ее образ B’.

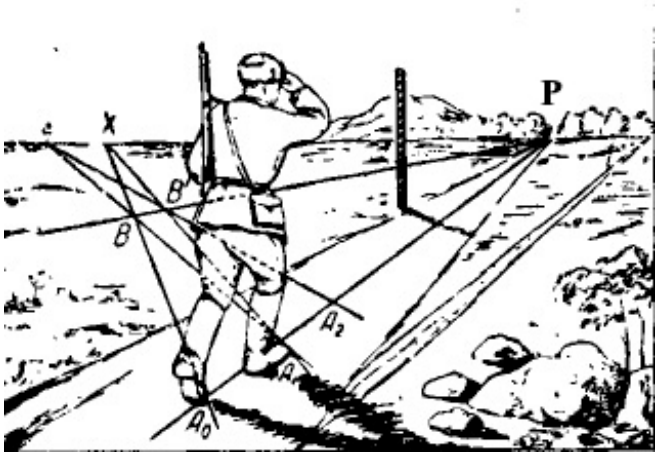


Рис. 4.
Движение внутри изображения, заданное гомологией (прямолинейное перенесение), осью которой является прямая, принятая за бесконечно удаленную прямую, на которой лежит центр P.
Источник: *Вольберг О. А.* Основные идеи проективной геометрии. М.: 2009. С. 46.

При помощи нашей гомологии мы можем продвигаться вглубь изображения к горизонту. Но, что здесь существенно? Хотя, за горизонт мы взяли прямую, которая для нас совершенно доступная (мы легко можем дотянуться до нее рукой), внутри геометрии изображения она стала настоящим горизонтом. Если рассматривать пространство изображения изнутри, то размещенному в нем человеку никогда не удастся дойти до этой прямой, точно так же, как нам до нашего горизонта. Поскольку эта гомология движения была получена в результате того же преобразования, как и все остальные прямые и точки образа, то движение внутри картины – это образ действительного движения. Оно определено тем же преобразованием, в результате которого сформировалось все остальное пространство изображения. Однако, что случится, если шагающий внутри изображения двинется в обратную сторону? Через несколько шагов он окажется на другой

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

 DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

стороне изображения, над горизонтом (рис.5). Это не должно нас удивлять, модель проективной прямой – это окружность, то есть, добавляя бесконечно удаленную точку мы действительно завершаем прямую, в том смысле, что она становится замкнутой. Разумеется, так обстоит дело и с плоскостью[16].

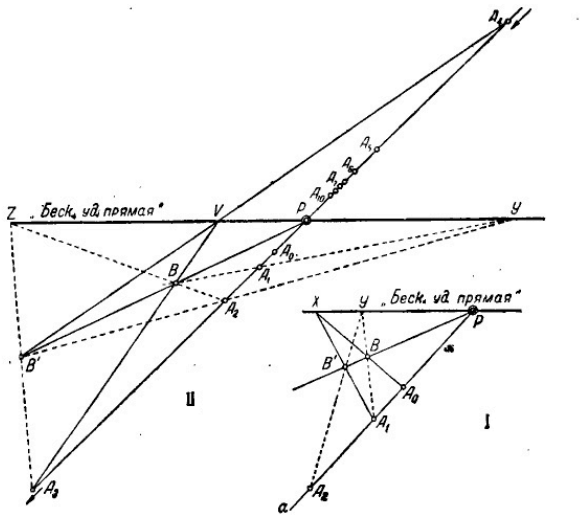


Рис. 5.

I. Обратное движение от горизонта с помощью той же вспомогательной точки B и ее образа B'.

II. В шаге от A3 и к A4 движущееся тело появляется с противоположной стороны, однако и с этой стороны по мере приближения к горизонту шаги сокращаются.

Источник: *Вольберг О. А.* Основные идеи проективной геометрии. М.: 2009. С. 46.

Таким образом, нас не должно смущать, что мы оказываемся с другой стороны прямой. Но существенно здесь другое, что, приняв за горизонт прямую на изображении (или получив ее в процессе отображения), действительный горизонт для шагающего внутри перестает существовать. Оказываясь, с другой стороны, он за один шаг преодолевает бесконечность.

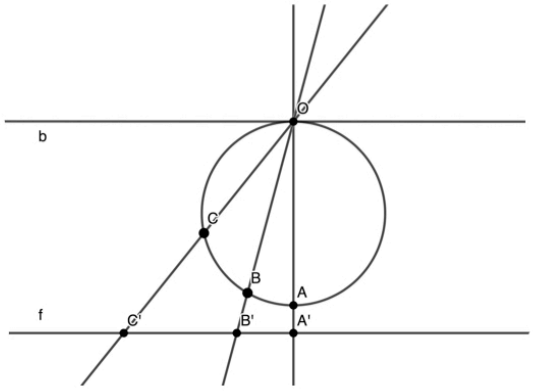


Рис. 6.

Проекция окружности на прямую. Из центра O мы можем поставить в соответствие прямой f все точки окружности (исходящие из нее прямые ставят каждой точке окружности (A, B, C и т.д.) точки прямой (A', B', C' и т.д.). Все кроме одной, поскольку одна из прямых пучка O займет положение, параллельное прямой f (в данном случае прямая b), следовательно, эта прямая не будет пересекаться с прямой f и одна из точек окружностей (O) не будет иметь образа на прямой f. Поэтому в евклидовом геометрии можно представить прямую как окружность без точки. Однако в проективной геометрии эти прямые пересекутся на бесконечности, следовательно, все точки окружности можно поставить в соответствие точкам прямой. Таким образом, вводя бесконечно удаленную точку, мы завершаем прямую, проективная прямая содержит точку, которой ей недостает в евклидовом геометрии, чтобы стать окружностью.

[16] Мы не будем подробно обсуждать это здесь, хотя этот факт также приводит ко многим любопытным выводам, но они за рамками тех сюжетов, которыми мы заняты здесь. Приведем краткую иллюстрацию для понимания связи бесконечно удаленной точки и завершения (замыкания в окружность): см. рис. 6.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

Образ и носитель: работа на границе

«Глаз перестает заблуждаться, отказываясь поддаваться внешнему виду картины как простой tabula rasa, одному пространственному объекту из многих, чтобы увидеть в ней благодаря пронизывающему ее невидимому не больше не меньше как целый мир, один мир внутри другого»[17]. Образ отличен от своей материальной основы. Гетерогенность образа действительному пространству отмечали многие. Мы показали, что геометрия образа разворачивается скорее вопреки геометрии действительного пространства, нежели внутри нее, что образ сам представляет собой целое, *завершенное* пространство. Горизонт, которому подчинена его геометрия не совпадает и отрицает горизонт действительный. Горизонт изображения не совпадает с горизонтом своего носителя. Речь буквально идет о «целом мире, об одном мире внутри другого», как пишет Марьон, о мире, в который физическая поверхность его носителя *не включена*. На эту исключенность изображения из действительного физического пространства указывали многие авторы. «Животных, изображенных на стене Ласко, на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка»[18]: действительно, образ располагается не там же, где физически осязаемые объекты. Фиксация в образе буквально извлекает свой предмет из пространства и времени: старятся краски, но не изобиженное лицо, разрушаемся материальная основа, но не сам образ. Образ остается совершенно недосягаемым и дистантным. Включение его геометрии в геометрию пространства действительного означало бы тривиализацию, сведение его к раскрашенной доске, в которой недоступная прямая вновь становится легко достижимой для нашей руки.

В связи с этим неизбежно возникает вопрос: о какой материальности в связи с образом может идти речь, когда измерение образа строго отличено от нее, когда быть образом буквально означает не совпадать с физическим по эту сторону, быть исключенным из него, располагаться на дистанции, которую никогда не удастся пересечь? Рассмотрение непосредственной материальности образа означало бы подмену предмета, мы бы уже были заняты материей носителя, но не самим образом. Н. Сосна[19], которая очерчивает основные направления рассуждений о материальности образа, указывает, что это направление мысли также требует смены подхода, что такая работа должна «вестись на границе». В самом деле, подобная работа является общим местом, хотя стратегии по упразднению или переосмыслению границ разнятся. И в этой широкой тенденции мы могли бы увидеть директиву. О каких границах в нашем случае может идти речь и какую работу необходимо над ними произвести? Очевидно, что речь идет о базовой дихотомии, которую мы постарались достаточно ясно артикулировать выше – оппозиция материи, носителя и образа, его содержания. Вначале можно указать на некоторые примеры того, как граница между двумя этими планами,

[17] Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого // Марьон Ж.-Л. Перекрестье видимого / Пер. [с фр.] Н. Сосны. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 11–52.
[18] Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. [с фр.] А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 17.
[19] Сосна Н. Н. Образ и материальное: к трансформации связей // Художественный журнал. 2015. № 94.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

измерениями может размываться и пульсировать.

Один из примеров – это работа Дж. Бруно[20]. Она посвящена поверхностям и экранам и также пронизана духом нового материализма. Наиболее важными для нас кажутся кейсы, направленные на конвергенцию указанных планов. Во-первых, как и многие другие авторы, тяготеющие к материализму, Бруно считает, что нужно переосмыслить представление о материи. В более широком контексте это переопределение обычно касается возможности мыслить материю агентно и динамично. Бруно также указывает, что материя – это не столько материал, но скорее план материальных отношений. То есть, она не статична и не пассивна, не столько воспринимает воздействия, сколько осуществляет их, то есть, определяется изнутри динамической сборки. Приведем один из кейсов, который она рассматривает. Он позволит емко проиллюстрировать упомянутую конвергенцию двух планов и то, как в ее построениях вводится агентность материи. Речь пойдет об инсталляции Роберта Ирвина *Excursus: Homage to the Square* (1998)[21]. Она состоит из комнат, сделанных из рам и натянутой на них белой ткани – своего рода экранов, холстов. Основное воздействие, осуществляемое инсталляцией, кроется во взаимодействии света и этих экранов. Световая игра разворачивается за счет текстуризации света материей экрана и его расслоением в плоскостях нескольких пространственно наложенных друг на друга экранах. Материал экрана вбирает в себя неосязаемую природу света, при прохождении через него возникает гаптический эффект. В этом смысле исконная оппозиция материи и формы переворачивается, именно материя придает форму (а не принимает ее) свету: абсорбируя свет, она сообщает ему текстурность и слоистость, свет становится осязаемым как сама субстанция экранов. Помимо искусственного света в пространство инсталляции включается и естественный, тогда нечто неосязаемое вроде атмосферы пасмурного или солнечного дня, или сумерек становится тактильным, не переставая при этом быть именно визуальным феноменом, вызывая ощущение синестезии.

В этом примере материя выступает скорее формой, ее роль не сводится к простому носителю, свойства которого выносятся за скобки вопросов содержания, самого образа. Она активно вступает в формирование образа, ее уже нельзя отделить от него, образ возникает в процессе пропитывания светом этой материальной среды. И в этом смысле материя оказывается агентной, действующей, а граница между образом и носителем не просто пульсирует, ее становится невозможным провести, свойства материи здесь включены в сам образ. Другой пример схожей работы материального в образе предлагает Александер в своем анализе работы «Стоящая женщина» Джакометти, показывая, что текстура оказывается включенной в сам образ, выступает одним из производящих его источников. Мы не будем подробно разбирать этот пример, но лишь сошлемся на эту работу[22], а также на статью И. Инишева[23],

[20] Bruno G. Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
[21] Ibid. P. 73–76.

[22] Alexander, J. C. Iconic experience in art and life: Surface/depth beginning with Giacometti's Standing Woman // Theory, Culture & Society. 2008. 25(5). P. 1–19.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

в которой он также обсуждает активную формирующую роль материи в образе и более подробно обсуждает эту статью Александера.

Образа как граница-мембрана и его топология

Работа на границе может осуществляться и в другом направлении. Некоторые исследователи (те же И. Инишев и Дж. Бруно), говоря о материи самого образа (а не его носителя), предлагают мыслить ее как границу, точнее как пленку или мембрану. Визуальное связывают со структурой оболочки, пленки довольно давно (выше мы уже упоминали в этой связи Лукреция, который говорит об образе как о тонкой оболочке вещи, которая испускается в воздух и, попадая в глаз, делает тело видимым). Поэтому исследование и переосмысление границ (размыкание, пульсация и пр.) в случае образа имеет особое значение, поскольку сам образ можно мыслить как границу. Однако существуют разные мнения о том, что она разделяет.

Итальянский философ Э. Кочча интересуется[24] тем, что существует на границе между res cogitans и res extensa, точнее тем, что нельзя отнести ни к одному, ни к другому. Образ для него как раз является подобным объектом. Рассматривая отражение в зеркале, в качестве примера и источника образного, он отмечает, что изображение в зеркале не принадлежит ни плану сознания, ни плану материи. В отражении уже нет субъективного переживания, мы не ощущаем себя в нем, однако оно не размещено и в пространстве объектов. Внеположенность образа как плану субъекта, так и плану объекта Кочча поясняет хронологическим порядком – образ всегда существует уже *после* объекта (как след, отпечаток), но всегда *до* субъекта, который его воспринимает. Однако в пользу этого представления можно привести и другие доводы, они требуют более обстоятельного обсуждения, но мы коротко укажем основное направление мысли. Что касается внеположенности образа пространству тел, то, как мы более подробно описывали это выше, ее можно мыслить геометрически: внутри образа разворачивается другая геометрия, в частности, у изображения и, например, холста, на которое оно нанесено, горизонты не совпадают. Единственный пример перспективного изображения, горизонт которого совпадает с действительным, – это параллельная перспектива.

Параллельные прямые внутри изображения изображаются параллельными (а не сходящимися на линии горизонта), а это значит, что пересекаются они в действительном горизонте. Но этот вид перспективы мы не будем рассматривать.

Что касается внеположенности сознанию, то, как было упомянуто выше, в отражении в зеркале уже нет субъективного переживания. Достаточно подробно этот зазор между видимым и субъективно переживаемым разрабатывал Лакан. Здесь мы только коротко укажем на некоторые из его тезисов, которые, конечно, требуют более подробного рассмотрения. Отношения между образом, видимым и субъектом Лакан обсуждает в ряде работ, но,

[23] Inishev I. Embedded Creativity: Structural Interconnections between Materiality, Visuality, and Agency in Everyday Perceptual Settings // Creativity Studies. 2018. Vol. 11. P. 70–84.
[24] Coccia, E. Sensible life: A Micro-Ontology of the Image. New York: Fordham University Press, 2016.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

прежде всего, в «Стадии зеркала»[25]. Одним из принципиальных тезисов концепции стадии зеркала является признание неустранимого зазора между субъектом и его образом. В этой связи Лакан ссылается на теорию мимикрии Роже Кайуа, в которой мимикрия рассматривается не как механизм адаптации, но как включение организма в видимое, в его среду, вписывание его innewelt в umwelt. За неким фрагментом видимого признается существование innewelt, внутренней жизни, функция имаго, полагает Лакан, состоит в этом присвоении внутренним переживанием части видимого, принятии на себя образа (другого: зеркального или другой особи). Поэтому Лакан указывает, что инстанция эго изначально располагается на «линии вымысла», в ней, в качестве этой инстанции, субъект «призван свое несоответствие собственной реальности преодолеть»[26]. Тождество, которое вводится процессом идентификации, осуществляется в рамах неустранимого раскола между субъектом и видимым, его образом, отражающейся оболочкой. Этот сюжет Лакан продолжает развивать в 11 семинаре[27], где он также обращается к теме мимикрии, говоря об образе и мимикрии, как об оболочке, маске. С указанным расколом связано различие и несовпадение между глазом и взглядом, которое обсуждает Лакан. Взгляд также не сосредоточен в каком-либо видимом, он не располагается за зрачками. Но этот взгляд, который дает о себе знать скорее застигающим врасплох шорохом, нежели направленным на субъекта глазом, обнажает его видимость, его оболочку, раскалывает субъект на его бытие и его подобие. Мерло-Понти, на которого в связи с работой взгляда ссылается в этом семинаре Лакан, пишет: «взгляд господствует только над вещами, если же он попадает на людей, то превращает их в манекены»[28]. То есть, взгляд выставляет видимость, с которой сам субъект никогда не совпадает, взгляда встраивает его в картину, указывает Лакан. Картина, с точки зрения Лакана, также связана с этим расколом мимикрии на бытие и подобие, с функцией имаго, со сбрасыванием оболочек: «Разве птица, окажись она в роли художника, не писала бы, роняя перья, змея – сбрасывая чешуйки, а деревья – стряхивая листву и гусениц?»[29]. К сожалению, мы вынуждены ограничиться здесь этим беглым обзором, который скорее перечисляет некоторые из тезисов Лакана, чем поясняет их. Однако для нас здесь важно указать на зазор между субъектом и его образом (и планом видимого в целом), о котором говорит Лакан и хотя бы в общем очертить одно из направлений мысли, в рамках которого можно показать разрыв между субъектом и образом, и принципиально внешний характер, который второй несет по отношений к первому.

Мы коротко указали некоторые направления, в которых можно мыслить образ внеш-

[25] Лакан Ж. Стадия Зеркала // Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / Пер. [с фр.] А. К. Черноглазова, М.А. Титовой. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 7–15.
[26] Там же. С. 9.
[27] Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. [с фр.] А. К. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2004. С. 75–133.
[28] Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. [с фр.] О. Н. Шпараги. Минск.: Логвинов, 2006. С. 115.
[29] Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. [с фр.] А. К. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2004. С. 125.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

ним не только внутреннему, но и самому внешнему, и, таким образом, всей классической топологии, различающей внутреннее переживание, сознание, res cogitans и внешнее (пространство), мир объектов, res extensa. Образ оказывается той границей, мембраной, которая отделяет эти два плана. Служа границей, порогом, оболочкой, образ при этом остается внешним и пространству объектов. Будучи границей, отделяющей внутреннее от внешнего, образ оказывается внешним и по отношению к самому внешнему. Отношения взгляда, с которыми связана генеалогия образа (эту связь ясно показывает Лакан), производят классические дихотомии, запускают диалектику субъекта и другого, внутреннего и внешнего, организма и его среды. Однако здесь можно сделать следующий шаг. Хотя эта мембрана оказывается внешней к самому внешнему, ее, тем не менее, можно погрузить в действительное пространство. Другими словами, обнаружив эту разделяющую (и одновременно медиирующую) два плана поверхность, можно задаться вопросом о ее топологии, то есть вопросом о том, какой поверхностью является наша мембрана (образ). В заданной нами перспективе этот вопрос сводится к вопросу о том, какая поверхность является моделью проективной плоскости, то есть, какова будет ее структура при вложении в трехмерное пространство.

Вернемся к примеру с рельсами. Рельсы пересекаются на горизонте. Однако, если мы развернемся на 180 градусов и обратим свой взгляд в противоположную сторону, то увидим, что и с противоположной стороны эти же рельсы пересекаются на горизонте. Однако согласно положениям проективной геометрии, все прямые, конечно, пересекаются (даже параллельные), но только в одной точке (это отличает ее от сферической геометрии, в которой также нет параллельных в евклидовом смысле (не пересекающихся) прямых, но прямые пересекаются в двух точках[30]). Это расхождение примиряется тем, что эти две бесконечности в действительности являются одной. Для каждой прямой есть бесконечно удаленная точка, но она только одна (аналогично, для каждой плоскости есть бесконечно удаленная прямая (горизонт), но и она только одна). Поэтому, как мы указывали выше, добавление бесконечно удаленного элемента является также *завершением* прямой, плоскости и т. д, то есть они становятся замкнутыми.

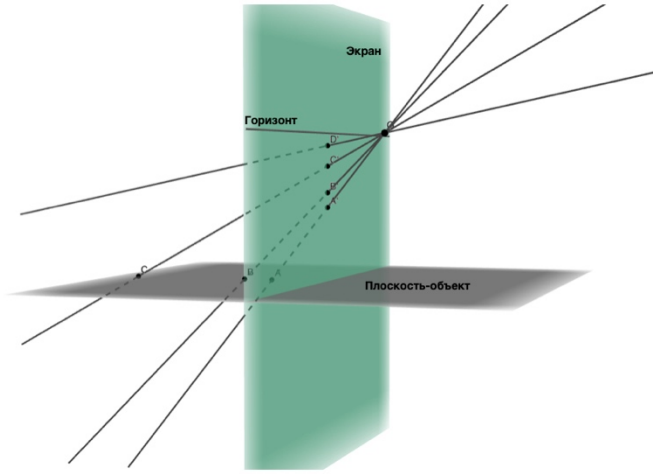


Рис. 7.1.
Проекция одной плоскости (плоскости-объекта) на другую (экран) через центр О.

Рассмотрим рис. 7.1 Мы видим пересечение двух плоскостей, точки одной из них (плоскости-объекта) мы будем проецировать на другую (экран) через центр проекции – точ-

[30] О сопоставлении этих и других геометрий см.: Сосинский А. Б. Геометрии / Пер. [с англ.] Б. Р. Френкина. М.: МЦНМО, 2017.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

ку О. Чем более отдаленные точки плоскости-объекта мы проецируем, тем ближе к горизонту располагаются их образы на экране. Горизонт располагается на уровне «глаза» (точки О). Таким образом, продвигаясь в этом направлении в даль к бесконечности, мы будем бесконечно приближаться к горизонту, однако никогда не пересечем его. Тогда встает вопрос: образом каких точек являются точки над горизонтом? Строя двойные прямые от центра к этим точкам, легко увидеть, что они являются образами точек, расположенных «сзади» (рис. 7.2). Так мы видим, что плоскость завершается, «сшивается» по линии горизонта. Однако заметим, что отображение точек сзади инвертируется, у них меняется право и лево (точка, что была справа, отображается слева). Поэтому завершение представляет собой не простое соединение двух концов проективной плоскости, но с перекрутом, другими словами, мы получаем не обычную замкнутую ленту, но ленту Мебиуса. Лента Мебиуса представляет собой фрагмент проективной плоскости. На рис. 8 можно увидеть, как завершается проективная плоскость «целиком». Мы видим полусферу – экран (проективную плоскость). Край полусферы – это горизонт (мы уже упоминали, что прямая в проективной геометрии замкнута, поэтому горизонт также представлен здесь окружностью). Опять же, мы знаем, что нам необходимо совместить точки пересечения (можно снова представить на экране изображение рельс, пересекающихся в противоположных сторонах горизонта). И нам снова необходимо сшивать их аналогичным движением, учитывая упомянутую инверсию. Так мы получаем кросс-кэп – одностороннюю поверхность (см. рис. 9).

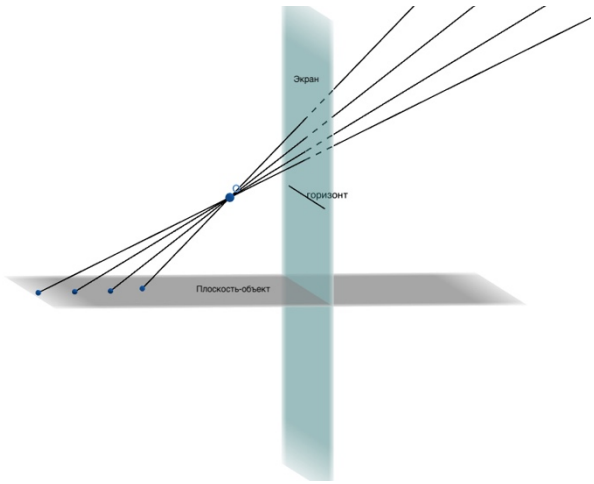


Рис. 7.2.
Проекция точек противоположной стороны плоскости переводит их в точки экрана, расположенные над горизонтом.

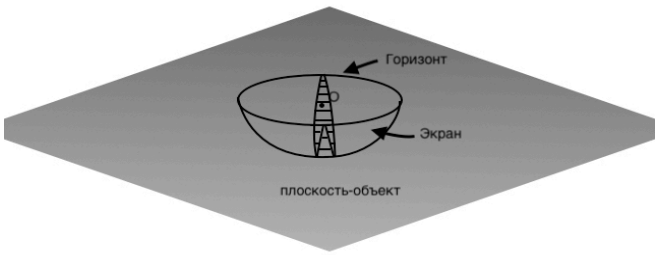


Рис. 8.
Экран представлен полусферой (в топологии разрешены непрерывные деформации, то есть деформации без разрывов и склеиваний не нарушают идентичность объекта, можно сминать, выгибать поверхность). Изображение параллельных прямых – рельс – на экране пересекаются в двух точках горизонта, однако у каждой прямой только одна бесконечно удаленная точка, более того прямые могут пересекаться только в одной точке, а не в двух. Следовательно, две точки пересечения, которые мы видим, в действительности являются одной. Мы должны совместить эти точки, завершая прямые рельс. Однако, как уже было сказано, «сшивая» поверхность экрана по прямой горизонта, мы должно учитывать инверсию, соотносить правую часть с левой и наоборот.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

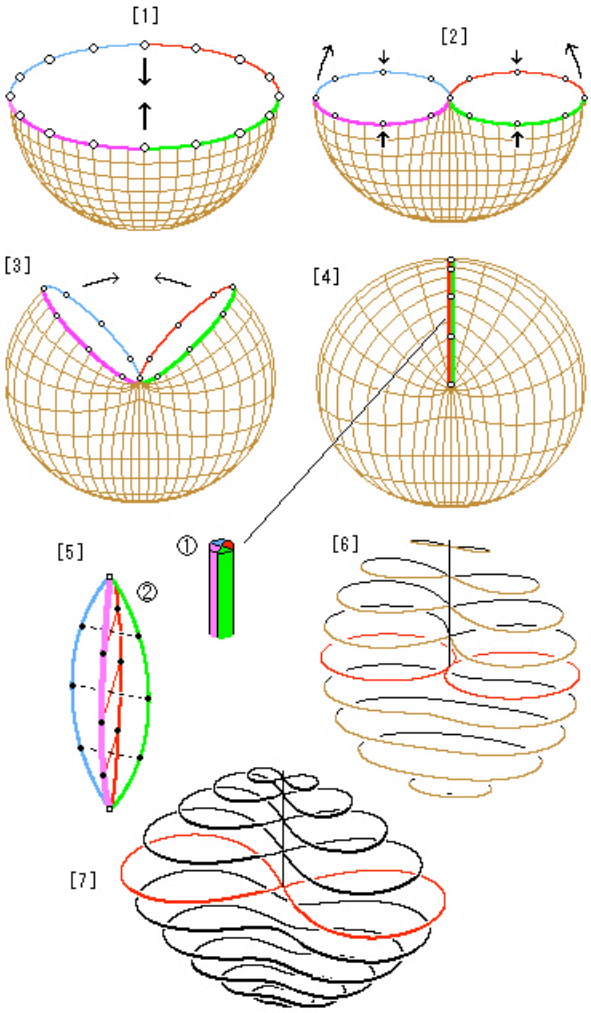


Рис. 9.
«Склеивание» полусферы в кросс-кэп. Мы соотнесли две противоположные точки (переход от [1] к [2]), в нашем примере (рис.8), за эту точку мы берем точку пересечения рельс, далее соединяем противоположные края: голубой с зеленым, красный с розовым. Образуется так называемая линия самопересечения, на [5] показано, соединение каких краев сферы ее формируют[31].
Источник: Hyperbolic Non-Euclidean World (http://web1.kcn.jp/hp28ah77/us27g_cros.htm) (дата обращения: 8.08.2020)

[31] Здесь можно посмотреть анимированную визуализацию склеивания сферы к кросс-кэп: http://www.josleys.com/show_gallery.php?galid=373 (дата обращения: 8.08.2020)

Заключение

Многие авторы обращали внимание на независимость образа от его материальной среды. Мы рассмотрели этот аспект довольно подробно, показав, что изображение в самом деле отделено от действительного пространства и от принадлежащего этому пространству носителя, материальная основа не включена в содержание образа, это можно показать даже геометрически. Однако рамка материального поворота предполагает переопределение самого понятия материи. Мы привели несколько примеров того, как строгая граница между образом и материальной средой начинает ускользать и стираться. Поскольку сама материальность в этой перспективе перестает мыслиться как пассивный, воспринимающий воздействия субстрат, становится возможным рассматривать активный формообразующий, действующий аспект материи. В приведенных выше примерах было показано, как текстура, проницаемость материи перестает служить субстратом и начинает функционировать как форма, включается в содержание образа и производит его. Кроме включения материальной среды в производство образа и его содержания можно также отметить попытки говорить о самом образе как о специфической материальности. В рамках этого направления мысли образ нередко представляют как пленку или мембрану. Представление о пленках и мембранах вводит различие внутреннего и внешнего. Мембрана, оболочка отделяет объект, организм от его (внешней) среды. Образ это различие интенсифицирует. Он задает различие внешнего и внутреннего в более фундаментальном срезе, как различие res cogitans и res extensa. При этом он не принадлежит ни одному из этих

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

планов, поэтому может служить для них границей, медиировать их. Однако будучи внешним даже самому внешнему, образ, тем не менее, можно в это внешнее, то есть в действительное пространство, вложить. То есть, представить модель проективной плоскости в евклидовом пространстве. Ее моделью будет односторонняя поверхность – кросс-кэп.

Мы начали рассмотрение материального в образе с исследования и переопределения границы, границы между ним и его материальной средой. Однако и сам образ можно мыслить как границу, мембрану. При этом представления о том, что она разграничивает, разнятся. Помимо различия внутреннего и внешнего, сознания и материи (которое важно для Кочча), образ также мыслят как порог, практически трансцендирующий. Одно из эссе, посвященных образу[32] Нанси начинает с фразы «образ всегда сакрален». Образ мыслится здесь как отличный и отдельный от всего, что по эту сторону. И в этом смысле он сакрален, поскольку сакральное, уточняет Нанси, всегда «противоположно близкому», доступному. В этом ракурсе образ также предстает в качестве границы, порога, который очерчивает и отделяет нечто от всего существующего по эту сторону, в области близкого, достижимого, доступного. В этом смысле образ всегда связан с дистанцией. Однако тот взгляд, который мы предложили здесь, точнее то обстоятельство, которое мы отметили, а именно, что топология самой этой границы – односторонняя, сохраняет, с одной стороны, эту черту, порог, с другой, имманентность того, что он разграничивает. В связи с переосмыслением, размытием и упразднением границ, плоскими имманентискими онтологиями встает вопрос о том, как в этих условиях мы можем мыслить единичное, если сам способ его образования оказался под подозрением. Разумеется, возможны разные ответы на этот вопрос. Однако исследование образа и его топологии также может подтолкнуть нас к одной из стратегий его решения. Образ приставляет собой границу по преимуществу, а то, что эта граница разводит, составляет фундаментальные онтологические дихотомии (внутреннее/внешнее, сознание/материя, имманентное/трансцендентное). При этом, его односторонняя структура удерживает оба плана, – и план различий, и план имманенции, – она сохраняет границу, черту, но одновременно не производит иерархий.

[32] Nancy J.-L. The Image – the Distinct // The Ground of Image / Trans. by J. Fort. N.Y.: Fordham University Press, 2005. P. 1–14.

Список литературы

1. Барад К. Агентный реализм // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / под ред. Крамар М., Саркисов К. М.: V-A-C press, 2018. С. 42–121.
2. Беннетт, Джейн. Пульсирующая материя : Политическая экология вещей / Пер. [с англ.] А. Саркисянца. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 220 с.
3. Вольберг О. А. Основные идеи проективной геометрии. Изд. 4-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 192 с.
4. Вудард Б. Динамика слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни / Пер. [с англ.] Д. Хамиса. Пермь: Гиле Пресс, 2016. 124 с.
5. Инишев И. Н. Взаимосвязь материального и смыслового в иконическом опыте // Вестник Томского государственного университета: Философия. Социология. Политология. 2011. №4(16). С. 86–93.
6. Лакан Ж. Стадия Зеркала // Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда /

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

Пер. [с фр.] А. К. Черноглазова, М.А. Титовой. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. С. 7–15.

7. Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. [с фр.] А. К. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2004. 304 с.
8. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности / Пер. [с фр.] Л. Медведевой. Екб.: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
9. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого // Марьон Ж.-Л. Перекрестье видимого / Пер. [с фр.] Н. Сосны. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 11–52.
10. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. [с фр.] А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
11. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. [с фр.] О. Н. Шпараги. Мн.: Логвинов, 2006. 400 с.
12. Сосна Н. Н. Образ и материальное: к трансформации связей // Художественный журнал. 2015. № 94.
13. Сосинский А. Б. Геометрии / Пер. [с англ.] Б. Р. Френкина. М.: МЦНМО, 2017. 263 с.
14. Такер Ю. В пыли этой планеты / Пер. [с англ.] А. Иванова. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 184 с.
15. Alexander, J. C. Iconic experience in art and life: Surface/depth beginning with Giacometti's Standing Woman // Theory, Culture & Society. 2008. 25(5). P. 1–19.
16. Andersen K. The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge. New York: Springer Science+Business Media, LLC, 2007. 814 p.
17. Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, London: Duke University Press, 2007. 525 p.
18. Belting H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology // Critical Inquiry 31. 2005. P. 302–319.
19. Bruno, G. Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. 277 p.
20. Coccia, E. Sensible life: A micro-ontology of the image. New York: Fordham University Press, 2016. 127 p.
21. Gaboury J. Hidden Surface Problems: On the Digital Image as Material Object // Journal of Visual Culture. 2015. 14(1). P. 40−60.
22. Harris J. L., Taylor P. A. Digital Matters. Theory and culture of the matrix. London, New York: Routledge, 2005. 223 p.
23. Hyperbolic Non-Euclidean World (http://web1.kcn.jp/hp28ah77/us27g_cros.htm) (дата обращения: 8.08.2020)
24. Inishev I. Embedded Creativity: Structural Interconnections between Materiality, Visuality, and Agency in Everyday Perceptual Settings // Creativity studies. 2018. Vol. 11. P. 70–84.
25. MacDougall D. The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. 326 p.
26. Nancy J.-L. The Image – the Distinct // The Ground of Image / Trans. by J. Fort. N.Y.: Fordham University Press, 2005. P. 1–14.
27. Visuality/Materiality. images, Objects and Practices. (Eds.) Rose G., Tolia-Kelly D. P. Farnham, Burlington: Ashgate Publishing, 2012. 210 p.
28. What if Culture was Nature all Along? (Ed.) Kirby V. Edinburgh Uni. Press Ltd, 2017. 273 p.

References

1. Alexander, J. C. «Iconic experience in art and life: Surface/depth beginning with Giacometti's Standing Woman», Theory, Culture & Society, 2008, No. 25(5), pp. 1–19.
2. Andersen K. The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge. New York: Springer Science+Business Media, LLC, 2007. 814 p.
3. Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00036

Meaning. Durham, London: Duke University Press, 2007. 525 p.

4. Barad, K. «Agential Realism», in: Opiti nechelovecheskogo gosterpiimstva [The Experienses of Non-human Hospitality], Eds. M. Kramar, K. Sarkisov. Moscow: V-A-C press, 2018, pp. 42–121
5. Belting H. «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», Critical Inquiry 31 – 2005 – pp. 302–319.
6. Bennett, J. «Vibrant matter: A political ecology of things», trans. by A. Sarkisyanc. Perm: HylePress, 2018. 220 p.
7. Bruno, G. Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: The University of Chicago Press, 2014. 277 p.
8. Coccia, E. «Sensible life: A micro-ontology of the image.» New York: Fordham University Press, 2016. 127 p.
9. Gaboury J. «Hidden Surface Problems: On the Digital Image as Material Object», Journal of Visual Culture, 2015, No. 14(1), pp. 40−60.
10. Harris J. L., Taylor P. A. Digital Matters. Theory and culture of the matrix. London, New York: Routledge, 2005. 223 p.
11. Hyperbolic Non-Euclidean World (http://web1.kcn.jp/hp28ah77/us27g_cros.htm) (дата обращения: 8.08.2020).
12. Inishev I. «Embedded Creativity: Structural Interconnections between Materiality, Visuality, and Agency in Everyday Perceptual Settings», Creativity studies, 2018, Vol. 11, pp. 70–84.
13. Inishev I. N. «Vzaimosvyaz' material'nogo i smyslovogo v ikonicheskom opyte» [The Relationship between the Material and the Semantic in the Iconic Experience], Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: Filosofiya. Sociologiya. Politologiya, 2011, No. 4(16), pp. 86–93.
14. Lacan, J. «Mirror Stage», in: The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud, trans. by A. K. Chernoglazov, M. A. Titova. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, Logos,1997. pp. 7–15.
15. Lacan, J. «The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis», trans. by A. K. Chernoglazov. Moscow: Gnozis, Logos, 2004. 304 p.
16. MacDougall D. The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2006. 326 p.
17. Marion, J.-L. «The Crossing of the Visible», in: Marion, J.-L. The Crossing of the Visible, trans. by N. Sosna. Moscow: Progress-Tradiciya, 2010. pp. 11–52.
18. Meillassoux, Q. «After Finitude: An Essay On The Necessity Of Contingency», trans. by L. Medvedeva. Yekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2015. 196 p.
19. Merleau-Ponty, M. «Eye and Mind», trans. by A. V. Gustyr'. Moscow: Iskusstvo, 1992. 63 p.
20. Merleau-Ponty, M. «The Visible and the Invisible», trans. by O. N. Shpargi. Minsk: Logvinov, 2006. 400 p.
21. Nancy J.-L. «The Image – the Distinct», in: The Ground of Image, trans. by J. Fort. N.Y.: Fordham University Press, 2005. pp. 1–14.
22. Sosna N. N. «Obraz i material'noe: k transformacii svyazej» [Image and Material: to Transform Relationships], Hudozhestvennyj zhurnal, 2015, No. 94.
23. Sosinsky, A. «Geometries», trans. by B. R. Frenkin. Moscow: MCCME, 2017. 263 p.
24. Thacker, E. «In the Dust of This Planet», trans. by A. Ivanov. Perm: HylePress, 2017. 184 p.
25. Visuality/Materiality. images, Objects and Practices. (Eds.) Rose G., Tolia-Kelly D. P. Farnham, Burlington: Ashgate Publishing, 2012. 210 p.
26. Volberg, O.A. «Osnovnii idei proektivnoi geometrii» [Basic Ideas of Projective Geometry]. Moscow: Knizhnyj dom «LIBRKOM», 2009. 192 p.
27. What if Culture was Nature all Along? (Ed.) Kirby V. Edinburgh University Press Ltd, 2017. 273 p.
28. Woodard B. «Slime Dynamics», trans. by D. Khamis. Perm: HylePress, 2016. 124 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Факультет искусств, доцент, кандидат искусствоведения

St. Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia
Faculty of Arts, Associate Professor, PhD in Arts History
ev100500@gmail.com

«СЦЕНА В БИБЛИОТЕКЕ»: ПРОБЛЕМА ВЕЩИ И РИТОРИКА ФОТОГРАФИИ

Данная статья посвящена фотографии Уильяма Генри Фокса Тэлбота «Сцена в библиотеке», которая была опубликована в 1844 году в книге «Карандаш природы» – первой книге о фотографии и первой книги с фотографическими иллюстрациями. Статья рассматривает снимок Тэлбота как важный прецедент. «Сцена в библиотеке» объединила смысловые и изобразительные принципы, унаследованные от культуры XVII – XVIII веков, и, одновременно, представила концепты, формирующие визуальную систему и риторику фотографии в XX – XXI столетии. «Сцена в библиотеке» обозначила проблему соотношения визуального и вербального, сделав явленное частью сокрытой речи, кадр Тэлбота представил латентную риторику фрагментом фотографической системы. Этот снимок оказался одним из первых изображений, которое затронуло проблему сокрытого как смысловую программу фотографии, он сделал ее возможным и стал центральным элементом современной дискуссии о фотографии, став обращением к скрытой риторике кадра с его функциональной неясностью и смысловой неопределенностью. Данное исследование рассматривает визуальную риторику «Сцены в библиотеки», анализирует ее визуальную программу и смысловой вектор.

Ключевые слова: Уильям Генри Фокс Тэлбот, фотография, калотайп, Розалинда Краусс, «Сцена в библиотеке», «Карандаш природы».

«A SCENE IN A LIBRARY»: TO THE PROBLEM OF OBJECT AND TO THE RHETORIC OF PHOTOGRAPHY

This article is focused on «A Scene in a Library» – the photography of William Henry Fox Talbot, which was published in 1844 in the book «The Pencil of Nature» – the first book about photography and the first book with photographic illustrations. The text recognized the photograph of Talbot as an important precedent. «A Scene in a Library» combined semantic and pictorial principles inherited from the culture of the XVII – XVIII centuries with the concepts that shape the visual system and rhetoric of photography of the XX – XXI centuries. “Scene in the library” outlined the problem of the correlation between visual and verbal, making the rhetoric of Talbot’s image a fragment of the photographic system. The photography was revealed as part of hidden speech and latent conversation. This snapshot became one of the first images that touched the problem of invisible as the part of the semantic program of photography. It became the central element of the modern discussion on photography. «A Scene in a Library» has become one of the key elements in the modern discussion on photography, becoming an appeal to the hidden rhetoric connected with its functional ambiguity and semantic uncertainty. This study examines the visual rhetoric of «A Scene in a Library», analyzes its visual program and semantic vector.

Key words: William Henry Fox Talbot, photography, calotype, Rosalind Krauss, «A Scene in a Library», «The Pencil of Nature».

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии / «A Scene in a Library»: to the Problem of Object and to the Rhetoric of Photography |

Искусство слушать
искусству говорить мало в чем уступает.
(Надпись на коробке спичек)

Жак Лакан, Четыре основные понятия
психоанализа. Семинар 1964[1].

«Сцена в библиотеке» и проблема риторики

Данная статья посвящена фотографии, которую мы рассматриваем и как изобразительный материал, и как риторический прецедент. «Сцена в библиотеке», вошедшая в книгу Уильяма Генри Фокса Тэлбота «Карандаш природы»[2] – один из наиболее известных снимков в истории фотографии[3].

Этот кадр, и как композиционный прием, и как изобразительный концепт, и как сюжет, и как непосредственно воспроизводимый снимок, является одним из наиболее распространенных мотивов в фотографии. Но дело не только в его тиражируемости, известности и распространенности. «Сцена в библиотеке» объединила смысловые и изобразительные принципы, унаследованные от культуры XVII – XVIII веков[4], и, одновременно с этим, представила концепты и механизмы, которые сформируют как визуальную систему, так и риторику фотографии в XX – XXI столетии. Этот снимок одновременно оказался итогом художественной программы предшествующих веков и отправной точкой новой изобразительной платформы.

Рис 1. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Сцена в библиотеке. Из книги «Карандаш природы», илл. VIII. Между 1 августа 1835 и 2 января 1845. Британская библиотека, коллекция Тэлбот. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 18.

Смысл самой известной фотографии Тэлбота – изобразительная конструкция и ее риторическая платформа – формирует основу дискуссии о фотографии на протяжении всего XX века. Обращаясь к идеологии явленного, «Сцена в библиотеке», в то же время, стала одним из первых изображений, затронувших проблему сокрытого. Невидимое стало частью визуальной программы «Сцены в библиотеке» и обозначило латентное важным элементом внутренней риторики[5]. Одновременно с этим,

[1] Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (1964). Paris: Le Seuil, 1973. P. 133.

[2] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.

[3] The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/ (дата обращения: 30.06.2020)

[4] Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.

[5] Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175–186.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

«Сцена в библиотеке» обозначила проблему соотношения визуального и вербального, сделав явленное изображение частью сокрытой речи, она представила латентную риторику фрагментом фотографической системы[6]. «Сцена в библиотеке» обозначила не только вопрос регламентации видимого и сокрытого, но и проблему актуализации артикулированного и невматического, как на уровне языка, так и на уровне смысла[7].

Наконец, именно «Сцена в библиотеке» стала одним из центральных элементов современной дискуссии о фотографии. «Сцена в библиотеке» сделала возможным новый вектор в риторики фотографии. Знаменитый пассаж Розалины Краусс о специфике видимого и призрачного в кадре[8] привел к преобразованию всей аналитической системы снимка. Обстоятельная, но содержательно скромная история фотографии и публицистика уступили место масштабной систематической аналитике, где отправной точкой, фактически, стала «Сцена в библиотеке». Эта фотография маркировала обращение к скрытой риторике кадра с его содержательной неоднозначностью, смысловой глубиной, функциональной неясностью и концептуальной неопределенностью. «Сцена в библиоткеке» и риторика, сформировавшаяся вокруг этого кадра, сформировали вектор аналитической дискуссии, который определил систему последующего разговора о фотографии.

[6] Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4–33.
[7] Derrida J. De la grammatologie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
[8] Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5. Pp. 43–45.

«Сцена в библиотеке» и «Карандаш природы»: формат книги и проблема тиражирования

Один из первых фотографических кадров, известный как «Сцена в библиотеке», был опубликован Уильямом Генри Фоксом Тэлботом в его проекте «Карандаш природы»[9]. Снимок представляет собой фронтальное изображение переплетов стоящих на полке книг. Публикация книги «Карандаш природы», куда вошел этот кадр, была начата 24 июня 1844 года. Эта книга сама по себе стала ключевым прецедентом в истории фотографии – и как первый образец использования принципиально новой техники, и как новая изобразительная форма. Кроме того, как первая книга, иллюстрированная при помощи фотографии, «Карандаш природы» стал образцом нового художественного концепта, и примером специфической идеологической программы[10].

Изначально издание было задумано как серия последовательных публикаций[11]. Тэлбот планировал издавать свой «Карандаш природы» один раз в месяц – к выпуску предполагалось десять тетрадей, каждая из которых должна была включать по пять фотографий[12].

[9] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
[10] Maimon V. Singular Images, Failed Copies: William Henry Fox Talbot and the Early Photograph. Minneapolis: Minnesota Press, 2015. P. 31.
[11] Schaaf L. The Photographic Art of William Henry Fox Talbot. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 47.
[12] Schaaf L Happy Birthday to The Pencil of Nature. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/ (дата обращения: 30.06.2020)

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Этот план оказался реализован лишь отчасти: всего было выпущено шесть тетрадей, где количество изображений варьировалось от семи до трех. Первый номер, выпущенный в 1844 году, содержал пять изображений, вторая тетрадь включала семь фотографий, каждая последующая часть состояла из трех фотографических картин. Выпуск «Карандаша природы» осуществлялся с 1844 по 1846 год, всего было опубликовано 24 изображения. Первая версия «Карандаша природы» вышла тиражом 250 экземпляров[13].

Фактически речь шла о периодическом издании, которое не только представляло новую технику, но и утверждало новую форму. Тэлбот, фактически, определил новый принцип – появление художественного продукта, связанного с идеей серийного тиражирования – того, что Вальтер Беньямин в 1936 году назовет «технической воспроизводимостью»[14] и того, что станет одним из центральных критериев современной художественной системы и современного художественного пространства. Для Тэлбота идея установления новой художественной формы не была центральной. Его выбор определяли причины разного толка: коммерческие, технические, просветительские, академические. Тем не менее, предложенная им схема не столько формировала, сколько поддерживала общее направление изменения художественной системы, где идеи тиражирования, воспроизводства и повторения играли все более и более важную роль. Для Тэлбота этот принцип был не только важной особенностью новой техники, но и главным преимуществом перед французской практикой Даггера, которая подразумевала создание единичного изображения, нанесенного на металлическую пластину[15].

Тэлбот считал свое изобретение не только уникальным, но и более совершенным[16]. Во-первых, его техника позволяла тиражировать созданные изображения, с одного негатива можно было создать неограниченное, в сущности, количество копий – для Тэлбота это обстоятельство было важным, он видел в возможности тиражирования безусловное техническое преимущество[17].

Во-вторых, эта техника позволяла переносить изображения на бумагу[18]. Это придавало фотографиям дополнительный художественный статус графических листов, помещало изобретение в принципиально иной содержательный контекст. Тэлбот подчеркнуто представлял свое изобретение не как ярмарочный аттракцион или трюк, он считал свое открытие частью интеллектуального и художественного движения. Для Тэлбота в целом интеллектуальный статус его изобретения был важным обстоятельством, и общий строй его книги (подчеркнуто академический выбор

[13] Ibid.
[14] Benjamin W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) // Zeitschrift für Sozialforschung. 5, 1936, Heft 1, S. 40–66.
[15] Watson R. Rappaport H. Capturing the Light. London: Macmillan, 2013. С. 49.
[16] Batchen G. William Henry Fox Talbot. London: Phaidon, 2008.
[17] Schaaf L Happy Birthday to The Pencil of Nature. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/ (дата обращения: 30.06.2020)
[18] Brusius M., Dean K., Ramalingam C. William Henry Fox Talbot: beyond photography. New Haven: Yale Center for British Art. 2013.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

объектов, рефлексия на тему прекрасного[19], кабинетная риторика джентльмена-ученого) прямо и косвенно поддерживает этот вектор.

В-третьих, позитивно-негативный процесс и возможность перенесения изображения на бумагу давали еще одно важное преимущество. По сравнению с металлической пластиной, которая воспринималась, скорее, как предметный сувенир или объект, изображение на бумаге выглядело рисунком – то есть, обладало статусом произведения искусства. Кроме того, изображение, перенесенное на бумагу, можно было не только тиражировать, но и публиковать. Метод Тэлбота давал возможность обратиться к пространству книги как к интеллектуальной основе культуры. Фотография могла быть включена в пространство книги, что для XIX века подразумевало особую модальность культуры и принадлежность благородной интеллектуальной среде. Принадлежность интеллектуальному пространству фактически значила включенность в пространство книги, и технические особенности метода Тэлбота давали возможность поддерживать и реализовать эти амбиции. Появление «Карандаша природы» было апелляцией к статусу книги как таковой, безусловным обращением к мировой интеллектуальной традиции.

«Карандаш природы»: идея подлинного и категория прекрасного

Первый номер «Карандаша природы» был выпущен 24 июня 1844 года. В него было включено пять изображений и знаменитый «Краткий исторический очерк изобретения искусства», фактически выполнявший функцию введения или предисловия[20]. В этом очерке, который фактически стал программным манифестом фотографии в целом, Тэлбот излагал идею и обстоятельства своего изобретения. «Краткий исторический очерк» рассказывал о путешествии на озере Комо в 1833 году, о безуспешных попытках фиксации пейзажей (Тэлбот считал себя плохим рисовальщиком)[21]. Тэлбот говорил об идее изображения прекрасного как о содержательной программе, ставшей основой фотографической риторики[22].

Очевидно, что одной из задач Тэлбота было обозначение своего первородства в фотографии. (Хорошо известный факт – Тэлбот был расстроен невниманием британских академических кругов к своему изобретению и часто жаловался в переписке[23] на досадное для него равнодушие и пренебрежение). Для Тэлбота было важно маркировать тот факт, что его изобретение хронологически предваряло опыты Дагера. Собственное творение Тэлбот считал более совершенным в техническом плане и полагал, что его открытие было построено на обращении к искусству, программе возвышенного и стремлении к красоте[24]. Несмотря на то,

[19] Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.

[20] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1. P. 3–5.

[21] Ibid.

[22] Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. P. 51.

[23] The Correspondence of William Henry Fox Talbot. Letter to John Frederick William Hershel. Document number: 3987. [Электронный ресурс]. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (дата обращения: 30.06.2020).

[24] Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

что Тэлбот не пишет напрямую о своем открытии как наборе «преимуществ», тем не менее, он часто подчеркивает как собственный хронологический приоритет, так и совершенство своего метода[25].

Другая формообразующая идея Тэлбота – критерий прекрасного, стремление представить свое открытие как обращение к истокам красоты. Этот пассаж во многом определил дальнейшее направление в дискуссии о фотографии, обозначив, по сути, две основные темы: проблему «подлинного» и идею прекрасного. «Карандаш природы» поддержал традиционную риторику о красивом как о подлинном, равно как дискуссию о подлинном как прекрасном[26].

Фактически, именно «Карандаш природы» инициировал разговор о фотографии как о художественной форме, где классической идее прекрасного была отведена центральная роль[27]. Одна из интенций Тэлбота – красота, которая возникает из первоисточника, прекрасное, которое существует как элемент подлинного. Фотография позволяет фиксировать прекрасное непосредственно в его первоисточнике. Неискаженная красота, в том виде, в котором к ней обращается Тэлбот, существует помимо человеческой воли, вне субъективности человеческого восприятия.

Тэлбот представлял фотографию как свидетельство подлинной красоты мира, как истинное искусство, которое возникает помимо человеческой воли и обеспечивает связь с изначальным, которое может быть зафиксировано при помощи новой техники. Здесь мы сталкиваемся еще с одним принципиально важным концептом Тэлбота – обращению к божественному совершенству мира, которое фиксирует камера и которое в контексте «Карандаша природы» стало обращением к библейской риторике.

«Карандаш природы»: книга и библейская риторика

Рассуждение о красоте, предпринятое Тэлботом, было не только частью эстетической программы. Представление о совершенстве и гармонии мира имело под собой и другую основу – скорее религиозного, нежели художественного толка. Оно было связано с библейской риторикой, которая для Тэлбота оказалась важной частью «Карандаша природы».

Библейский текст для реалий XIX века был важной частью как повседневной жизни, так и интеллектуальной платформы. Европейская культура мыслила себя как культура христианская и как культура книги. В культуре XIX столетия повседневные представления о библейских сюжетах, заурядное бытовое понимание библейских тем, домашнее знание библейских текстов были значительно глубже, нежели в условной современности, на рубеже XIX и XX веков.

В случае с Тэлботом смысл обращения к библейской истории и библейскому тексту был последовательнее и глубже, нежели у среднестатистического англичанина. Дело не

Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.

[25] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1. P. 3.

[26] Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.

[27] Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

только в том, что Тэлбот мыслил себя просвещенным джентльменом, претендовал на положение интеллектуала, да и просто ценил знания и книги, о чем, во время учебы в Хэрроу, неоднократно писал своей матери[28]. Библейская тема в интеллектуальной практике Тэлбота имела специфическое значение: его знание библейского контекста было практически профессиональным или претендовало на таковое. Он был автором нескольких книг, непосредственно посвященных античной и библейской истории.

В 1838 году вышла книга «Гермес, или классические или антикварные исследования»[29]. Годом позже, в 1839 вышло еще одно исследование – «Иллюстрации античности в книге Бытия»[30]. Обе книги были, так или иначе, связаны с материалом библейской истории и обе маркировали интерес Тэлбота к священному писанию как предмету. И та, и другая книга обозначили интерес и степень осведомленности Тэлбота как о библейском тексте, так и об эпизодах священного писания в целом. Обе книги вышли в издательстве Longman, Brown, Green & Longmans, которое несколькими годами позже опубликует «Карандаш природы».

Формат книги, в случае публикации «Карандаша природы», имел не только практический или коммерческий, но и символический смысл. Идея книги, впервые обратившейся к принципиально новой технике фотографии, поддерживала концепт изначального творения, изначального текста и изначального регламента. «Карандаш природы» был установлением нового порядка. Тэлбот пытался придать своему изданию смысл первородных скрежалей, установить точку, которая определяет новый закон. «Карандаш природы» должен был стать новым божественным откровением. Фактически, Тэлбот претендовал на создание новой Библии.

Книга Тэлбота должна была обнаружить не только превосходство новой техники, но и совершенство божественного замысла. Фактически, книга подразумевала, что снимок может зафиксировать абсолютную гармонию мира, предъявить его подлинную завершенность. Фотография была свидетельством безупречности мира. Библейская риторика «Карандаша природы» во многом заключалась в предъявлении совершенства и разнообразии мира, в представлении техники, которое сможет точно передать эту безупречность.

Здесь были важны и обстоятельства первого представления, и статус книги как таковой. Мы можем предположить, что выбор в пользу книги (а не отдельных графических листов) был сделан Тэлботом именно потому, что книга, сама по себе, была обращением к священному писанию. С одной стороны, Тэлбота интересовало представление техники в новом формате – не как сувенира или аттракциона, а как выражения совершенства божественного замысла. И для Тэлбота в этом смысле триумф науки был равен триумфу божественного, наука казалась проявлением универсальной гармонии мира.

[28] The Correspondence of William Henry Fox Talbot. Letter to Elisabeth Theresa Feilding. Document number: 621. [Электронный ресурс]. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (дата обращения: 30.06.2020)
[29] Talbot W. H. F. Hermes, or Classical and Antiquarian Researches. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1838.
[30] Talbot W. H. F. Illustrations of the Antiquity of the Book of Genesis. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1839.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

«Карандаш природы» и книга аббатства Келлс

Система книги, отсылающая к библейской программе, была важным способом явления новой техники миру. Тэлбот видел в книжном библейском регламенте принципиально важный жест, упущенный Дагером: установление нового абсолютного закона, связанного с риторикой божественного и библейской платформой. Сам формат книги был обращением к библейской традиции, символом обнаружения и раскрытия тайного знания, представлением доселе сокрытого откровения. Форма книги, связанная с библейским текстом в его европейском понимании, приобретала принципиальное значение. Не много, ни мало, Тэлбот создавал фотографическую библию – не только как откровение новой техники, но и как символ новой идеологии знания, как новую основу, визуальный норматив, ориентир и новую точку отсчета.

Это обстоятельство было представлено не только общим строем книги и комментариев, где Тэлбот часто обращался к идее общей гармонии. Библейская тема была поддержана и в принципах графического оформления книги. Существует предположение, что графика узоров была условным обращением к рукописной орнаментике библии аббатства Келлс[31]. Хранящаяся в Тринити-коллежде в Дублине, библия Келлс всегда была важным символом для британской интеллектуальной культуры как одна из самых старых рукописных книг и одна из самых полных библий Европы. Книгу аббатства Келлс часто рассматривают как один из важных символов европейского христианства и обращение к ее графике само по себе было обращением к глубокой культурной традиции.

Для Тэлбота, по-видимому, был важен сам факт обращения к древнему памятнику. Принципиальное значение имела возможность представить собственное издание в одном условном ряду с одной из самых авторитетных книг Европы. Но, помимо этого, в условной имитации книги Келлс было обращение к библейской риторике и к библейскому контексту. Книга Келлс была и остается одной из самых почитаемых религиозных книг Европы, книгой, которая определила условный стандарт многих последующих религиозных изображений и текстов. Библия Келлс была условным прототипом бесчисленного количества библий, которые будут изданы в Европе на протяжении последующих столетий. Библия Келлс – своего рода исходная копия, прародитель многих последующих имитаций.

Библия Келлс – условная изначальная книга Европы. Именно в таком контексте мыслил свое открытие Тэлбот. И здесь принципиальное значение имел не столько религиозный или богословский вектор, сколько обращение к пространству книги как таковому. Пространству, которое само по себе обладало для Тэлбота статусом священного и сакрального[32].

«Сцена в библиотеке» и ее специфика (общая характеристика)

Фотография «Сцена в библиотеке» была включена во вторую тетрадь «Карандаша при-

[31] Meggs, Philip B., Purvis, Alston W. Graphic Design and the Industrial Revolution. / History of Graphic Design. Hoboken, N.J: Wiley, 2006. P. 152–153.

[32] Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–189.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

роды»[33]. Второй том оказался самым объемным из всех: помимо «Сцены в библиотеке» в него вошло еще шесть изображений: «Открытая дверь» (VI), «Лист растения» (VI), «Факсимиле старой печатной страницы» (IX), «Стог сена» (X), «Копия литографического листа» (XI), «Мост в Орлеане» (XII). «Сцена в библиотеке» вышла под номером VIII – в издании была принята сквозная нумерация на все шесть тетрадей.

Фотография представляла собой фронтальное изображение корешков книг, стоящих на полке. Не до конца понятно, когда именно был сделан негатив «Сцены в библиотеке» – полагают, что это могло произойти в 1844, непосредственно перед выходом книги, или несколькими месяцами раньше[34]. Известно, что кадр, вошедший в «Карандаш природы», был далеко не первым и не единственным изображением книг и книжных стеллажей, выполненным Тэлботом. Первые изображения рядов книг, сделанные Тэлботом, датированы 1839 годом, то есть, были сделаны задолго до появления «Карандаша природы»[35].

На всех изображениях Тэлбот в том или ином виде воспроизводит один и тот же прием – фронтальное изображение книг, аккуратно расставленных или лежащих в произвольном порядке. Здесь будет важно и постоянство темы, и устойчивость визуального приема.

Рис 2. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Интерьер аббатства Лэкок с книжным шкафом, пюпитром и креслом. Британская библиотека, коллекция Тэлбот. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 1188.

«Сцена в библиотеке», опубликованная в «Карандаше природы», была сделана в аббатстве Лакок и представляет часть тех книг, которые входили в личную библиотеку Тэлбота. Существует предположение, что «Сцену в библиотеке» можно рассматривать как своеобразный автопортрет – это наблюдение было высказано французским историком и коллекционером Андре Жаме[36]. Изображение содержит книги, которые составляли круг интересов Тэлбота: среди фолиантов можно идентифицировать «Манеры и привычки древних египтян» Джона Виклинсона[37], три тома The Philosophical Magazine[38], где часто издавались работы

[33] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature. Part 2. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844. p. VIII.
[34] Schaaf L A Scene in a Library: Part One – the Literality. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/10/27/a-scene-in-a-library-part-one-the-literality/ (дата обращения: 30.06.2020)
[35] Ibid.

[36] Jammes A. William H. Fox Talbot: inventor of the negative-positive process, New York, Collier Books, 1973.
[37] Wilkinson J. Manners and Customs of the Ancient Egyptians. Three volumes. London: John Murray, Albemarle Street, 1837.
[38] The Philosophical Magazine. London: Taylor & Francis, 1798.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

самого Тэлбота, «История Италии» Луиджи Ланци[39] и другие издания. Тэлбот обращается к темам типичным для просвещенного джентльмена XIX века: история, философия, естествознание, поэзия.

Следует обратить внимание и на общий строй второго тома: в большей степени, нежели остальные тетради, он был посвящен искусствам и интеллектуальному знанию. Первый том, куда вошли виды королевского колледжа в Оксфорде (I) и парижского бульвара (II), изображения китайского фарфора (III), хрусталя (IV) и бюст Патрокла (V), был сосредоточен, прежде всего, на возможностях новой техники и потенциальных перспективах ее применения. Сюда можно отнести высказывания о возможности идентификации украденного фарфора[40], о легкости передачи фактуры материала[41] или описание запечатленных на фотографии реалий парижских улиц[42].

Характер второй тетради складывается несколько иначе: здесь собраны графические листы, ботанические зарисовки и статуты Ричарда II, написанные по-французски. Во втором томе много отсылок к программе художественного толка: виды Орлеана, которые сосредоточены не столько на фиксации памятников, сколько представляют собой живописную романтическую городскую панораму; «Стог сена», который, скорее всего, имеет живописные прототипы или «Открытая дверь», которую Тэлбот позиционирует как имитацию голландской картины. Частью этой интеллектуальной программы было и обращение к пространству книги.

Рис. 3. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Китайский фарфор. Из книги «Карандаш природы», илл. III. Между 1 августа 1835 и 30 июня 1844. Национальный музей науки и медиа, Лондон. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 66.

«Сцена в библиотеке» и пространство книги

Кадр «Сцена в библиотеке» в этом контексте обладает специфическим значением. Он маркирует не только интерес к фолиантам как возможному предмету изображения, но и обнаруживает особый интерес к пространству книги. Среди пристрастий и интересов Тэлбота книги имели особое значение. Смысл не только в повышенном интересе к Книге как к квинтэссенции и нормативу европейской культуры (в этом смысле сам факт обращения к библейскому тексту было важным прецедентом). В случае с Тэлботом речь идет об интересе к книги как таковой, о понимании ее особого статуса и особой ценности.

[39] Lanzi L. La Storia Pittorica dell'Italia. I-II, Bassano del Grappa, Remondini, 1795–1796.
[40] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1–6. p. III.
[41] Ibid. P. IV.
[42] Ibid. P. II.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Книги обладали для Тэлбота специфическим значением. Вокруг них складывалось его понимание культурной ценности. Это глубокое отношение к книге – почти преклонение перед книжным знанием – стало заметно еще в студенческие годы. Пространство книги вызывало повышенное внимание Тэлбота, представляло для него почти сакральную территорию. Еще в 1814 году, обучаясь в Хэрроу, он писал своей матери: «… У меня есть доступ к библиотеке Школы, которая состоит из двух комнат, каждая из них примерно в два раза больше моего кабинета – книги в них являются прощальными подарками молодых людей, закончивших Хэрроу и некоторые из них очень хорошие: классика и английские поэты»[43]. Территория книги была для Тэлбота особым пространством. Фактически, книги для него были маркером интеллектуальной принадлежности и культурного статуса.

На протяжении своей фотографической карьеры Тэлбот неоднократно обращался к теме книги. Он не только представлял свое изобретение через формат книги, создавая «Карандаш природы», ориентируясь на библейский прототип или рассматривая книжные страницы как предмет изображения. В своей фотографической деятельности Тэлбот неоднократно обращался к теме книги и кабинета[44], выбрав библиотеку одной из своих центральных тем. Для Тэлбота библиотека, книга, кабинет были местом покоя и уединения[45]. Библиотека и книга были важнейшим элементом его интеллектуальной и художественной программы.

Книжные полки и кабинет были постоянным сюжетом в ранних фотографиях Тэлбота. Как упоминалось выше, первое изображение кабинета, запечатлевшее книжные полки, было представлено в 1839 году. Тэлбот также делал фотографии своей библиотеки в 1840-е годы. В архиве Тэлбота[46] сохранились изображения двух основных типов: это виды кабинета – фактически, фотографии интерьеров библиотеки и кадры, иконографически повторяющие «Сцену в библиотеке»: фронтальные изображения переплетов книг, стоящих или лежащих на книжной полке[47].

«Сцена в библиотеке» и фотографии библиотек: условия фотографирования

Интерьеры кабинетов, снятые Тэлботом, представляют интерес по целому ряду причин. Во-первых, это одни из самых ранних фотографических изображений: первые интерьеры библиотеки были выполнены в 1839 году[48]. Эти фотографии представляют собой

[43] The Correspondence of William Henry Fox Talbot. Letter to Elisabeth Theresa Feilding. Document number: 621. [Электронный ресурс]. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (дата обращения: 30.06.2020)

[44] Schaaf L A Scene in a Library: Part One – the Literality. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/10/27/a-scene-in-a-library-part-one-the-literality/ (дата обращения: 30.06.2020)

[45] Schaaf L. Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography. London: Yale University Press, 1992. P. 36.

[46] The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/ (дата обращения: 30.06.2020)

[47] Roberts R. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum» // Artefact, 2004, vol. 4. London: Science Museum. P. 4–20.

[48] Schaaf L A Scene in a Library: Part One – the Literality. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL:

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

первые примеры позитивно-негативной техники калотайпа, что важно само по себе.

Во-вторых, изображения библиотеки представляют собой любопытный технический прецедент. Первые фотографии, сделанные в кабинете, требовали очень долгой выдержки. Света, поступающего из окна, было недостаточно, тем более, что эти кадры были сделаны в самое сумеречное время года – один из первых видов кабинета был сделан 26 ноября 1839, фронтальная полка с книгами была сфотографирована 28 ноября 1840 года[49]. Заметим, что 1839 год был одним из самых неудачных с точки зрения погоды – всю осень погода была ветреной, дождливой и сумеречной. 1839 год начался с сильнейшего разрушительного шторма, который произошел на восточном побережье 6 января и получил название «Ночь великого ветра»[50]. Скверная погода и сырость продолжались весь последующий год[51]: лето было дождливым, с июня 1839 по январь 1840 выпало 140 процентов средней нормы осадков[52]. «В этом сезоне года не хватает света для интерьеров, но я собираюсь попробовать еще раз», – пишет Тэлбот в своем письме[53].

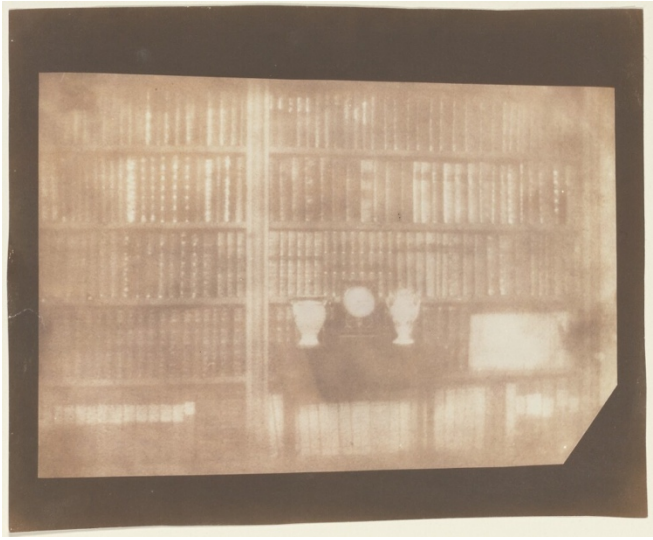


Рис 4. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Книжные полки и дрезденский фарфор, аббатство Лэкок. 29 ноября 1839. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 2319.

Недостаток света Тэлбот компенсировал долгой выдержкой. Из-за вращения земли тени и блики смещались. Отчасти поэтому изображение получалось нечетким и размытым. Это придавало фотографиям сумеречный нуарный характер, который, помимо технических условий, был поддержан теми визуальными решениями, которые использовал Тэлбот. Отчасти в силу условий кабинетной съемки, отчасти в силу специфических визуальных предпочтений, Тэлбот выбирал практически фронтальное построение кадра, где

https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/10/27/a-scene-in-a-library-part-one-the-literality/ (дата обращения: 30.06.2020)

[49] Schaaf L Three Novembers. he William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 13th November 2015. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/11/13/three-novembers/ (дата обращения: 30.06.2020)

[50] Carr P. The Night of the «Big Wind». The Night of the Big Wind. Belfast: White Row Press, 1993.

[51] Forsythe, W., Breen C., Callaghan C., McConkey R. Historic storms and shipwrecks in Ireland: a preliminary survey of severe synoptic conditions as a causal factor in underwater archaeology // International Journal of Nautical Archaeology, 2000, N 29 (2). P. 247–259.

[52] Weather in History 1800 to 1849 AD. [Электронный ресурс]. URL: https://premium.weatherweb.net/weather-in-history-1800-to-1849-ad/ (дата обращения: 30.06.2020)

[53] Schaaf L Three Novembers. he William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 13th November 2015. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/11/13/three-novembers/ (дата обращения: 30.06.2020)

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

книжные полки образовывали глухой фон. Этот фон, сформированный книгами, Тэлбот рассматривал как автономную изобразительную ценность.

В частности, в своей переписке с Джоном Фредериком Уильямом Гершелем в 1839 году он писал: «Я обнаружил, что книжный шкаф создает очень любопытную и характерную картину: различные переплеты книг появляются и формируют значительную иллюзию даже при несовершенном исполнении»[54]. Эту «иллюзию» Тэлбот использует как часть иконографической программы, связанной как с визуальным приемом фронтальной съемки, так и с темой меланхолии кабинета, которая, в свою очередь, может быть соотнесена с европейской интеллектуальной традицией XVII века.

«Сцена в библиотеке»: визуальный принцип

Фронтальное изображение книжных полок было для Тэлбота очевидным визуальным приемом, который он неоднократно повторяет в фотографиях. В таком построении кадра мы видим не только интерес к пространству кабинета или теме библиотеки, но и осознанный визуальный прием, изобразительный принцип, который Тэлбот многократно повторял и к последовательному воспроизведению которого, очевидно, стремился.

Прежде всего, речь идет о последовательном повторении одной и той же темы в одном и том же иконографическом приеме – фронтальным изображениям книг на полке. Тэлбот делает похожие фотографии несколько раз, в разные годы, ему, очевидным образом, нравится этот визуальный принцип и изобразительный эффект (вспомним письмо Гершелю, которое мы цитировали выше). Здесь обращают на себя внимания два момента: фронтальный характер изображения и степень упорядоченности сфотографированных книг.

Рис 5. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Сцена в библиотеке. Около 1839. Британская библиотека, коллекция Тэлбот. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 104.

Фронтальный принцип, кадр, который выхватывает фрагмент, сам по себе специфичен. Во многом, он продиктован характером самой техники. Здесь мы можем говорить об условном сложении специфического языка фотографии, который продиктован не только выбором и предпочтениями художника, но и особенностями техники. На эту особенность фотографии обращала внимание Сьюзен Зонтаг[55], об этой условной специфике упоминал Вилем

[54] The Correspondence of William Henry Fox Talbot. Letter to John Frederick William Hershel. Document number: 3987. [Электронный ресурс]. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (дата обращения: 30.06.2020).

[55] Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Флюссер[56]. Общий смысл этих наблюдений в следующем: фотографическое изображение становится заложником техники. Условия кадра, его охват и границы во многом определены условиями фотографической программы[57].

Фактически, в «Сцене в библиотеке» мы сталкиваемся с условиями специфического «фотографического видения», которое неизбежно сконцентрировано на фрагменте, на куске действительности, который очерчивает кадр. В этом смысле фотография никогда не оперирует категорией целого, она всегда кусок, фрагмент, часть. «Сцена в библиотеке», как и близкие ей кадры Тэлбота, хорошо улавливает этот принцип. Мы легко можем вспомнить слова Питера Галасси о том, что «фрагментарный» визуальный принцип начал формироваться еще до появления фотографического процесса[58], маркируя возникновение нового принципа ви́дения, и что обнаружить элементы этого фрагментарного принципа мы можем еще в рисунках XVII-XVIII веков. Тем не менее, именно фотография доводит эту визуальную программу фрагмента до ее логического завершения, определяя идеологию фрагмента и части одним из главных принципов фотографии. Этот прием на протяжении XIX – XX веков мы встречаем и у мастеров «Гелиографической миссии», и в фотографиях Эжена Атже, и в кадрах Дюссельдорфской школы фотографии.

Тэлбот использует этот визуальный принцип не только для изображения книг (хотя, несомненно, книги и библиотеки становятся для этой визуальной программы крайне выигрышным материалом). Начав с книжных полок (а фотографии книг, в этом смысле, предшествуют всем остальным) Тэлбот использует фронтальный принцип, обращаясь к китайскому фарфору и стеклу, рассматривая вещи как индексальную основу[59].

Рис. 6. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Предметы из стекла. Из книги «Карандаш природы», илл. IV. Между 1 августа 1835 и 24 июня 1844. Музей современного искусства (MOMA), Нью-Йорк. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 69.

Эти фотографии будут опубликованы в первой тетради «Карандаша природы» в 1844 году. Параллельно с этим Тэлботом и его ассистентом Николасом Хеннеманом будут сделаны фотографии гипсовых копий античных скульптурных миниатюр и бюстов. К этой же

[56] Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1997.
[57] Степанов М. Дизайн и революция: Вилем Флюссер об искусстве повседневного // Международный журнал исследований культуры. 2016, № 4 (25). С. 146–151.
[58] Galassi P. Before photography painting and the invention of photography. New-York: The Museum of Modern Art, 1981.
[59] Sekula A. The Body and the Archive // October, 1986, N 39. Pp. 3–64.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

категории будет относится и фотография модных аксессуаров (чепцов и воротников), выложенных на полке. Тэлбот и Хеннеман часто повторяли этот прием, переснимая различные виды стекла, посуды и других бытовых предметов. Порядок этих предметов менялся, изобразительный принцип сохранялся. Речь шла о постоянном приеме, который был многократно повторен и по умолчанию использовался Тэлботом как условный пример стандартного фотографического ви́дения.

«Сцена в библиотеке» и традиция книжных полок

Важной частью этих фотографий был фон – массивные полки, которые были использованы в качестве основы во многих фотографиях[60]. Роль фона на всех этих фотографиях играли полки аббатства Лэкок. Иногда Тэлбот фотографировал в помещении – например, когда осенний сезон и постоянные дожди не позволяли работать на улице[61].

В некоторых случаях, напротив, полки выносили на улицу, чтобы дать изображениям больше света – он, по-прежнему, позволял сократить время выдержки и оставался главным условием отчетливой фотографии. На некоторых кадрах, сделанных Тэлботом, видны фрагменты фасадов аббатства (Рис. 7.). На других фотографиях двор аббатства Лэкок отражается в стеклянных поверхностях (например, на фотографиях, где изображено стекло).

Полки выносили на улицу. Скорее всего, съемка происходила на заднем дворе[62], что было не вполне удобно, поскольку именно здесь было сосредоточены основные центры жизнеобеспечения замка. Тем не менее, именно здесь, по всей вероятности, было снято не только большинство известных кадров с полками, но и кадр «Открытая дверь» (VI) из «Карандаша природы», который Тэлбот считал условной имитацией голландской картины и голландской живописи.

Рис. 7. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Классическая скульптура на трех полках, аббатство Лэкок. Британская библиотека, коллекция Тэлбот. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 1246.

[60] Schaaf L. The Peripatetic Shelves. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 10th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/10/the-peripatetic-shelves/ (дата обращения: 30.06.2020)

[61] Schaaf L Three Novembers. he William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 13th November 2015. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/11/13/three-novembers/ (дата обращения: 30.06.2020)

[62] Schaaf L. The Peripatetic Shelves. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 10th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/10/the-peripatetic-shelves/ (дата обращения: 30.06.2020)

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

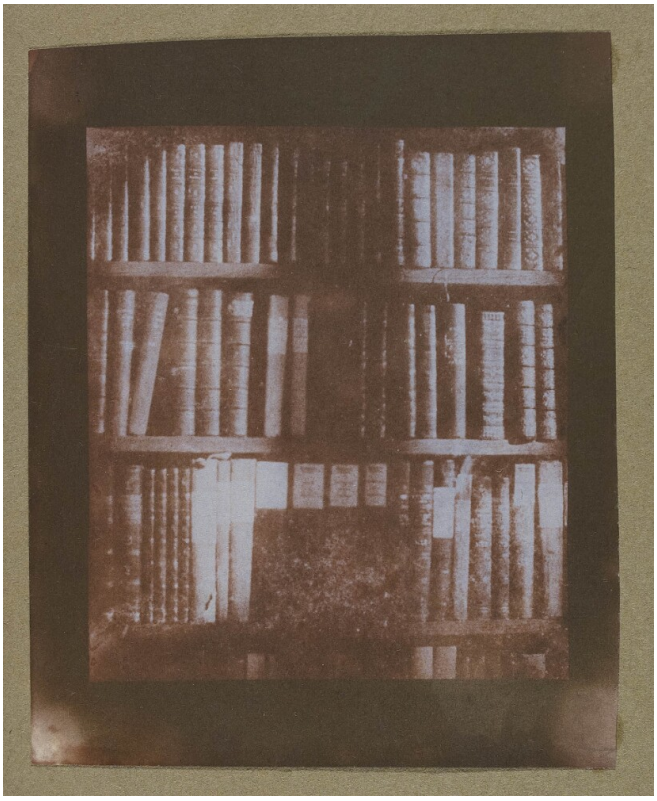


Рис. 8. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Сцена в библиотеке: книги на трех полках. Национальный музей науки и медиа, Лондон. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 3963.

Мы исходим из предположения, что фотография в целом и кадры Тэлбота в частности формируют новый принцип условного фотографического ви́дения. Фотография последовательно воспроизводит как фрагментарный принцип, так и фронтальное построение кадра. Тем не менее, важно обратить внимание, что и этот принцип, и этот иконографический извод существовали и ранее и были распространены в живописи XVII – XVIII веков. В данном случае мы, фактически повторим и подтвердим наблюдение Галасси, но на несколько ином материале – в сфере натюрморта и бытовой живописи.

Принцип, выбранный Тэлботом, был иконографически близок двум традиционным европейским сюжетам – изображениям trompe-l'œil («обманки») и теме кабинета редкостей, связанного, в том числе, с сюжетами меланхолического натюрморта и условного жанра vanitas. Относительно краткий формат статьи, к сожалению, не позволяет подробно остановится как на специфике trompe-l'œil в европейской культуре, так и на регламентации форматов кабинета редкостей, меланхолического натюрморта или натюрморта vanitas. Очевидно, что все эти направления близки и переплетены друг с другом, и в то же время абсолютно не идентичны. Обозначим лишь основные моменты, связанные с указанными выше темами и условной программой изображения Тэлбота.

Параллели сюжетной линии и композиционного приема, обозначенного Тэлботом, мы находим в изображениях XVII века. Здесь важно упомянуть два типа изображений – «обманки», которые также использовали фронтальный фрагментарный принцип изображения. К этому изводу, как правило, относились изображения книг, полки или столы с посудой или закрепленные под ремнями атрибуты частной жизни. Второй тип изображений – различного рода аллегории, которые не совпадали с работами Тэлбота композиционно, но представляли набор предметов, связанных с символическим представлением искусств, меланхолии, знаков жизни и смерти или быстротечности бытия (vanitas).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

«Сцена в библиотеке» и традиция trompe-l'œil

Одним из условных прототипов «Сцены в библиотеке» иногда называют работу Джузеппе Креспи[63] «Две библиотеки» (около 1725) – она представляет собой композиционно близкое фронтальное изображение книжных полок и дает пример классической интерьерной «обманки» XVIII века[64]. Фотографии Тэлбота неверно сводить к повторению этой одной картины, несмотря на то, что во время путешествия по Италии Тэлбот, возможно, видел эту работу – она хранится в Музее музыки в Болонье. (К слову, палаццо Альдини Сангуинетти XVI века, где находится музей, – сам по себе, представляет памятник интерьерной живописи XVII – XVIII веков. Его интерьерные фрески – один из образцов классических trompe-l'œil). Тем не менее, неверно сводить работы Тэлбота к одной единственной работе – речь может идти не столько об имитации, сколько вынужденном повторении жанра, крайне распространенного в Европе XVII – XVIII веков.

Работа Креспи представляла собой пример классической обманки – фактически, картина была фасадной частью шкафа и имитировала книжные полки. Один из моментов, который важен в данном случае – композиционный прием – фронтальное построение картины. Этот фронтальный принцип мы обнаружим и в обманках голландской живописи – у Эверта Колье и Самюэля ван Хогстратена.

Появление интерьерных обманок также совпало и было связано с появлением камеры-обскуры. Но, по-видимому, Тэлбота этот композиционный принцип интересовал не только как возможный художественный стандарт, но и как пример специфического ви́дения. В относительно ограниченных условиях он позволял обратиться одновременно и к фотографическому принципу, и к художественному формату, реализовывать бытовую, но все-таки живописную программу.

Рис. 9. Джузеппе Мария Креспи. Книжная полка с нотами. Около 1725. Международный музей музыки, Болонья.

Фотографии Тэлбота использовали идею trompe-l'œil как специфическую стратегию. И в этом смысле буквальное фотографическое изображение формировало новые условия и концептуальные принципы представления визуальной иллюзии. Фотография изначально стала изображением видимого и, в то

[63] Spike J. Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy. Fort Worth: Kimball Museum of Art, 1986. Pp. 14–35.
[64] Believe not thine eyes. Trompe-l'œil in art: Exhibition catalogue. SPb.: The State Hermitage Museum, 2018. P. 91.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

же время, – иллюзорного. Фотография была буквальной репликой видимого и одновременно с этим – последовательной иллюзией и имитацией. Идея «обманки» как изображения, создававшего иллюзию реальных предметов, была изначальна свойственна фотографии. Фотография, в силу своей природы, изначально построена на воспроизведении – фактически, визуальной имитации предметов. И, несмотря на то, что фотография находится в условиях одностороннего обмена с окружающим миром (обратный обмен между изображением и действительностью невозможен)[65], она представляет действительные подобия существующих предметов. Привилегия кадра, особенно в ранней фотографии, была построена на актуализации и использовании этого принципа.

В своем семинаре 1964 года Жак Лакан рассматривает эффект живописной обманки, обращая внимание на то, что ее смысл заключается в привилегии ви́дения над зрением[66], в превосходстве иллюзии над действительностью. Лакан рассматривает изображение (прежде всего, живописное), как «ловушку для взгляда»[67]. В качестве примера он приводит притчу о Зевксисе и Парразии, описанную Плинием Старшим в его «Естественной истории»[68]. Зевксис пишет кисть винограда с таким совершенством, что к ней слетаются птицы, принимая ее за настоящую. Парразий же рисует обманку – занавес, которая кажется настоящей и вводит в заблуждения соперника.

Лакан изначально говорит от изображении как о трюке, фикции, аттракционе[69]. Оно подразумевает способность удерживать в сознании то, чего не существует. В нарушении этого принципа, по сути, заключается специфика фотографии. Кадр не может воспроизводить то, чего не существует – фотография не обладает способностью игнорировать объекты[70]. Тем не менее, запечатлевая действительное, фотография создает фикцию – крайне правдоподобную имитацию действительности. Сам факт наличия изображения убеждает в отсутствии действительности, говорит о ее двойственном положении: одновременно и как подлинного, и как иллюзии. Классический trompe-l'œil подразумевает отсутствие вещи. «Обманки» Тэлбота отталкиваются от действительных предметов, фактически рассматривая их как материал для имитации. Работы Тэлбота – это еще и вопрос о статусе предмета, который заметно корректирует фотография.

«Сцена в библиотеке» и голландский натюрморт

С момента своего появления, в частности, в творческой практике Тэлбота, фотография подразумевала не только изменение концептуального принципа иллюзии, представления и ви́дения. Сам факт появления фотографии маркировал изменение статуса вещи. В случае с работами Тэлбота мы также имеем дело с преобразованием и развитием програм-

[65] Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.
[66] Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (1964). Paris: Le Seuil, 1973. P. 116.
[67] Ibid. P. 115.
[68] Pliny the Elder. Natural History. vol. 10. The Loeb classical library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1938–1962. P. 163.
[69] Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (1964). Paris: Le Seuil, 1973. P. 114.
[70] Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. P. 57.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

мы натюрморта и пониманием того, что многие темы и сюжеты, обозначенные Тэлботом, концептуально связаны с идеологией голландского натюрморта XVII века.

Использование Тэлботом мотивов и тем голландского натюрморта XVI – XVII веков – проблема, на которую обращают внимание многие исследователи. Это соответствие – не столько в композиционных приемах, сколько в тематическом и предметном наборе тех сцен, к которым обращается Тэлбот. Классический постановочный натюрморт с фруктами появится только в последней, шестой тетради «Карандаша природы» – он окажется замыкающим финальным (XXIV) кадром всей книги.

Тема голландской бытовой живописи и предметная основа натюрморта будут постоянным рефреном «Карандаша природы». Даже если абстрагироваться от набора вещей, связанного с предметным пространством голландского натюрморта (посуда, фарфор, книги, атрибуты искусств), голландская живопись у Тэлбота возникает как условный символ искусства. Именно эту художественную программу Тэлбот считает определяющей в фотографии «Открытая дверь» (VI) – она открывает вторую тетрадь «Карандаша природы». В частности, он пишет: «Мы обладаем достаточными познаниями голландской школы живописи, чтобы использовать ее элементы в качестве репрезентации привычного повседневного быта. Взгляд художника остановится там, где обычные люди не видят ничего примечательного. Случайный солнечный свет, или тень, брошенная на его пути, засохший от времени дуб или покрытый мхом камень могут пробудить череду мыслей, чувств и живописные фантазии»[71].

С голландской художественной традицией может быть соотнесен и предметный набор, который мы видим на фотографиях Тэлбота. Очевидно, что он, прежде всего, использует предметы, которые находятся под рукой и которые могут обеспечить необходимые условия съемки: стабильность, неподвижность, а в некоторых случаях – мобильность, которая позволяет переносить или перемещать те или иные предметы (вспомним, в частности, историю с книжными полками.) Здесь будут важны не столько композиционные, сколько предметные соответствия и, тем не менее, композиционный принцип фронтального изображения известен и в живописных vanitas. Например, можно вспомнить натюрморт Бартоломеуса Брейна 1524 года, хранящейся в Креллер-Мюллер музее в Де-Хоге-Велюве. Тем не менее, круг вещей, которые выбирает Тэлбот последовательно соотносится с предметной системой голландского аллегорического натюрморта или жанра vanitas, собирающего предметы, сентиментально напоминающие о бренности и быстротечности бытия. Практически все предметы, которые мы видим в «Карандаше природы», так или иначе могут быть соотнесены с предметной традицией голландского натюрморта: фарфор и стекло – символ чистоты и хрупкости, книги и манускрипты – символ наук и нравоучения, гербарий – отсылка к рационализму естественных наук, мраморные бюсты – атрибут искусств и т. д.

[71] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844. Part 2. p. VI.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

Рис. 10. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Предметы из серебра на трех полках. Национальный музей науки и медиа, Лондон. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 75.

Еще одна любопытная деталь – Тэлбот часто организует в своих фотографиях признаки условного беспорядка: упавшие или перевернутые книги, опрокинутые бокалы. С некоторыми оговорками эти изобразительные элементы можно считать косвенным указанием на строй голландского натюрморта с его темой бренности и представлением о беспорядке как о критерии художественного. Упавшие бокалы и книги на фотографиях Тэлбота – очевидно, сознательный жест, связанный с идеей беспорядка как нарушением нормы и поддержкой живописного регламента.

«Сцена в библиотеке» и система натюрморта

Обращаясь к фотографии Тэлбот, фактически, формирует современный взгляд на вещи, на предмет. Специфика его фотографии – изменение динамики ви́дения и обращение к предметной системе, которая была поддержана и отчасти сформирована программой предметного натюрморта[72] на протяжении Нового времени[73].

Обращаясь к проблеме натюрморта, мы неизбежно говорим об изменении статуса самой вещи в культуре, о трансформации ее значения в художественном пространстве. Борис Виппер в книге «Проблема и развитие натюрморта»[74] говорит о предметной живописи как о принципиально новой форме мировоззрения, свойственного Новому времени. Предмет и пространство складываются как два основных инструмента изображения – в этом смысле фотография, как и живописное произведение, представляет одновременно как новую систему пространства[75], так и новый способ презентации вещи.

Натюрморт как представление вещи подразумевает не просто условную демонстрацию предмета – что само по себе важно как акцент, эмфатическая конструкция, направленная на предмет. Натюрморт важен как способ обращения к объекту. В этой системе фотография играет важную роль: она сосредоточена на предметной среде. Здесь возникает двойственная ситуация. С одной стороны, любое изображение, в том числе фотографиче-

[72] Даниэль М. Натюрморт: к предыстории жанра // Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. (1922). СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 10.
[73] Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10–29.
[74] Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. (1922). СПб.: Азбука-классика, 2005.
[75] Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2019. № 4 (37). С. 65–86.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

ское, представляет вещь его идеей – нарисованный или сфотографированный предмет ближе к его концепции, нежели к реальной функции. С другой стороны, изображение сосредоточено на предмете, вещь становится важным (часто центральным) атрибутом культуры и сознания.

Систематическое изображение предметной среды, натюрморт как идеология обращения к предметной системе, формируют новую смысловую программу. И фотографическая система, и натюрморт живописный – в частности, голландский натюрморт XVI — XVII веков играют в формировании новой доктрины важную роль или, как минимум, маркируют появление нового принципа. Жанр натюрморта обнаруживает автономную жизнь вещей, фактически противопоставленную человеческому существованию[76]. Натюрморт определяет вещь как инструмент замещения – предметная аллегория описывает человеческий характер, но, одновременно, вытесняет его, заменяет традиционный разговор о духе представлением знаков и символов, смысловая основа которых заведомо ограничена.

Вещь поддерживает идею человеческого и, в то же время, противопоставлена ей. Так же как портрет связывает индивида с идеей посмертной маски, предметная среда связывает человека с территорией небытия. Одна из важных идей предметной среды – не только представление человека через вещи, но и его отсутствие. Натюрморт – и живописный, и фотографический, представляет автономное существование предметов, смысл которых складывается через дихотомию вещи как объекта. И бытовое значение предмета, и его абстрактная идея, формируются через соприкосновение с человеческим и, одновременно, человеческому противопоставлены: предмет – не есть человек (и даже не есть живое), идея – не есть предмет, включенный в повседневный бытовой круговорот.

Фактически, натюрморт обнаруживает возможность особой жизни вещей. Натюрморт – и фотографический, и живописный, – изначально предполагает возможность превращения вещи в объект, исключение предмета из функционального поля и превращение его в идею – сначала в функциональную, затем – в абстрактную. Натюрморт, при всей его включенности в бытовую среду, изначально предполагает дистанцированность от жизни. Натюрморт подразумевает возможность тихой и меланхолической автономной жизни вещей.

«Сцена в библиотеке» и проблема вещи

Натюрморт как специфический смысловой прецедент сталкивает нас с особой риторикой предмета – с определением смысла и значения в вещах, с дихотомией слов и вещей как основы современного мышления[77]. «Сцена в библиотеке» Тэлбота – лишь один из примеров этой сосредоточенности на предмете[78]. Она обращается и к меланхолии вещи, и к ее абстрактному смыслу, и ее символическому значению.

Фотография и натюрморт маркируют ситуацию, когда вещь как бытовой предмет все больше принадлежит сфере искусства. «Ис-

[76] Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. (1922). СПб.: Азбука-классика, 2005.

[77] Foucault M. Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris, Gallimard, 1966.

[78] Roberts R. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum» // Artefact, 2004, vol. 4. London: Science Museum. P. 4–20.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

тинным убежищем Вещи и вещей остается искусство», – замечает Валерий Подорога[79]. Система художественного обеспечивает неприкосновенность вещи, гарантирует ее от произвольного разрушения и, одновременно, обеспечивает ее существование в Будущем[80]. Изображение становится условной формой музеефикации и сакрализации вещи.

В то же время, этот процесс приводит к утрате вещью ее бытового повседневного статуса, то есть, фактически – к ее смерти. Вещь перестает быть предметом и становится дискурсивной практикой[81]. Предмет не только утрачивает свою непосредственную функцию, но и свое функциональное значение. Предмет изображенный, так же как предмет музеефицированный, не может быть использован по своему прямому назначению. Изображение предмета предполагает смерть вещи и торжество идеи. Вещь становится сакральным символом, а ее изображение – представлением сакральной идеи, одной из характеристик которой становится неопределенность смысла.

Вещь из бытового явленного предмета с более или менее ясным функионалом, очертаниями смыслового и содержательного регламента становится персонификацией невматического, неартикулированного, неясного[82]. Вещь перестает быть элементом человеческого и становится атрибутом неясного Другого. Вещь становится враждебной человеческому миру, перенося его в категорию неназванного.

Вещь связана с именем, но также она связана с данностью, видимым очертанием и функцией. Вещь идентифицирует данность. Часто именно вещь является критерием понимания того, что значит «есть», и что значит «нет». Вещь обладает формой – в этом смысле она противостоит аморфному, бесформенному и хаосу. В этом смысле вещь становится мнимой гарантией порядка, гарантией регламента и надежности мира. У вещи есть функция – способ ее применения или использования – гарантия надежности мира и осмысленности его действия. Система изображения – а сюда можно отнести и классический голландский натюрморт, и фотографию; представление объекта эту гармонию вещи нарушают, нарушают ее позиции как гаранта устойчивости мира, его функциональности и осмысленности.

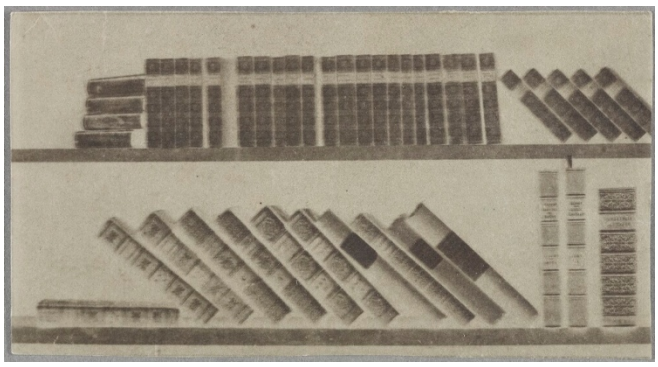


Рис. 11. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Сцена в библиотеке с книгами в беспорядке. Бумажный негатив. Национальный музей науки и медиа, Лондон. The Talbot Catalogue Raisonné, Schaaf № 103.

Проблема идентификация вещи – это, во многом, проблема идентификации ее границ, определение вещи как данности и как феномена сознания. Что идентифицирует вещь – факт ее наличия, осознание ее функции, или

[79] Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Издательство «Grundrisse», 2016. С. 13.
[80] Там же. С. 14.
[81] Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969. P. 36.
[82] Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–189.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

обстоятельство понимания вещи как идеи? Фотография не отвечает ни на один из обозначенных вопросов, обозначая отчасти их объективность. Фотография, при всей своей буквальности и способности фиксировать явленные предметы, свидетельствует об эфемерности вещи[83], о ее мнимой предметности, о том, что граница между вещью и Ничто гораздо тоньше, нежели мы привыкли думать. Грань между фотографией и галлюцинацией, в действительности, крайне тонкая, так же как грань между видимым и явленным, иллюзорным и достоверным. Фотография в этой мифологии призрачного играет важную роль. И один из важных примеров этой риторики – «Сцена в библиотеке» Тэлбота.

«Сцена в библиотеке» и идея невидимого

Кадр «Сцены в библиотеке» представляет собой крайне интересный памятник с точки зрения формирования риторики явленного и сокрытого, видимого и иллюзорного. Именно «Сцена в библиотеке» стала условной отправной точкой этой риторики, именно на дискуссии, связанной с этим изображением, сформировалась последующая дискуссия, связанная с этой темой и ставшая одним из важнейших направлений для фотографической критики XX века. В основе этой смысловой платформы – два обстоятельства: содержательная платформа, выстроенная вокруг «Сцены в библиотеке» самим Тэлботом (в частности, подпись, сопровождающая кадр) и аналитическое высказывание Розалинды Краусс, сделанное много позже, во второй половине XX века и опубликованное в 1980-е годы в журнале October в статье «По следам Надара»[84].

Каждый из 24 кадров «Карандаша природы» Тэлбот поддержал небольшим сопроводительным текстом. Содержание этих текстов варьировалось от фотографии к фотографии. В основном, Тэлбот был сосредоточен на содержании новой техники, на ее особенностях и преимуществах. Например, он говорит о том, что фотография позволяет передать разницу материалов – в частности, различие фарфора и стекла, что затруднительно в рисунке. Он пишет о том, что фотография позволяет одномоментно воспроизводить множество мелких деталей и приводит в качестве примера стог сена, где снимок фиксирует каждый побег травы. Подпись к XIV фотографии – «Лестница» – это единственная фотография книги, на которой запечатлены люди, обращает внимание, что изображение трех человек и одной персоны занимает одно и то же время: несколько странная и комичная реплика для сегодняшней фотографии, но понятное объяснение для только что появившейся техники.

«Сцену в библиотеке» сопровождает текст несколько иного рода. Тэлбот пишет небольшой текст о «невидимых лучах», который в последующие годы будет многократно воспроизводиться как образец и свидетельство латентной риторики фотографии. Тэлбот пишет небольшую реплику, которая характеризует его как джентльмена-ученого. Это небольшой естественнонаучный пассаж, в котором он рассказывает о способности фотографии фиксировать лучи ультрафиолетового спектра, невидимые человеческим глазом. Фотография,

[83] Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Издательство «Grundrisse», 2016. С. 28.

[84] Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5. Pp. 29–47.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

по его мнению, способна запечатлевать ту часть излучения, которая в естественных условиях незаметна или не видна, но химические реактивы способны фиксировать их присутствие. «Теперь я бы предложил отделить эти невидимые лучи от остальных … Таким образом, комната станет заполненной … невидимыми лучами, которые могут рассеиваться во всех направлениях выпуклой линзой …. Если бы в комнате было несколько человек, никто бы не увидел другого: и тем не менее, если бы камера была расположена таким образом, чтобы смотреть в том направлении, где стоит человек, она сняла бы его портрет и раскрыла бы его действия»[85], – пишет Тэлбот.

Этот небольшой пассаж положил начало пространным рассуждениям о том, что фотография может дезавуировать невидимое. Это условное предположение вызывало, в частности, повышенный интерес с точки зрения изображения человеческого характера и человеческой души[86]. В первые годы существования фотографии она, с одной стороны, вызывала любопытство как средство представления тайного, а, с другой, к фотографии с большим подозрением отнеслась церковь. Существовало предположение, что фотография сможет обнаружить секрет человеческого духа, запечатлеть скрытую субстанцию, лежащую в основе жизни – форму, которую можно было бы считать маркером божественного откровения. Тэлбот не обращается к религиозной риторике, но именно эта тема стала основной в обсуждении фотографии XIX века.

«Сцена в библиотеке» и риторика фотографии

Обсуждение идеи видимого и невидимого в фотографии изначально приобрело мистический подтекст. Собственно, обсуждение самого феномена фотографии сводилось к обозначению ее сверхъестественных возможностей. В частности, к возможным «магическим» возможностям фотографии с большой осторожностью относился Бальзак: он полагал, что фотография удаляет и уничтожает «слои» человеческой души. Дискуссия о фотографии часто выстраивалась вокруг ее мистических возможностей. Фотографическая техника очень быстро приобрела статус представления подлинного. В связи с этим иллюзия фотографии приобрела статус «подлинного». Казалось, что фотография может фиксировать нечто такое, что недоступно человеческому глазу и реплика Тэлбота условно поддерживала эту идею. Фотография считалась бесспорным свидетельством того, что то или иное явление существует «на самом деле». С этим, как замечала Сьюзен Зонтаг, было связано потрясение от изобретения ретуши, появление которой свидетельствовало о том, что фотография может врать[87].

«Сцена в библиотеке» в целом изменила представление о феномене видимого в фотографии – если принять во внимание искажение, создаваемое фотографией, – очертание смысла, соотношение изображенного и значи-

[85] Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844. Part 2. P. VIII.

[86] Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175–186.

[87] Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. P. 55.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

мого может быть заметно пересмотрено[88]. На этот специфический характер фотографии в целом и «Сцены в библиотеке» в частности, обращала внимание Розалинда Краусс[89].

Тэлбот погружает фотографию в риторику невидимого, неартикулированного, невысказанного[90]. Одна из центральных тем реплики Тэлбота – неопределимое и несуществующее. В частности, представляя фотографии книг, Тэлбот говорит о ненаписанных романах, несуществующих текстах, тем самым усложняя смысловой статус «Сцены в библиотеке».

Пассаж о «невидимых лучах» Краусс представляет не только как возможность предъявления невидимого объекта (то есть объекта, невидимого человеческому глазу), но и как возможность обнаружения смысла. В этом заключается один из ключевых моментов: понимание фотографии как инструмента представления идеи и понимание того, что фотография обладает (или может обладать) способностью дезавуировать скрытый смысл. Наблюдение Розалинды Краусс, связанное со «Сценой в библиотеке» и ставшее магистральным вектором в риторики фотографии, сводится к мысли о том, что фотография способна выдавать скрытый смысл предметов[91], и, таким образом, фактически фиксировать невидимое.

Представление о явленном и сокрытом касается не только смысловой стороны фотографии, но и ее риторики. Фотография презентовала особый тип высказывания, особый тип речи, которую условно можно идентифицировать как непубличную риторику. Фактически, именно «Сцена в библиотеке» обнаружила, что фотография может обладать особой нарративной программой, которая существует по собственным правилам и представляет собой неявленную речь. Этот нарратив формирует специфическую смысловую среду, которую Роланд Барт интерпретировал как «мифологическое высказывание»[92]. Фотографическая риторика демонстрирует возможность речи, где буквальное значение и смысл разделены друг с другом[93], где формируется иной тип высказывания и языка. Эта специфическая риторика фотографии[94] разделяет прямую связь означающего и означаемого и обнаруживает возможность нелинейных отношений между формальными и смысловыми элементами языка.

В этом смысле мифология фотографии приобретает специфические очертания. С одной стороны, – кадр способен фиксировать невидимое, обнаруживать сокрытое, подлинное. Снимок способен ухватывать явления, которые ускользают, которые отсутствуют в общепринятой картине мира. Кадр фиксирует иные обстоятельства видимого, иное предметное наполнение действительности, иную предметную среду. С другой стороны, – фотография способна фиксировать скрытый смысл: она

[88] Венкова А. Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс // Международный журнал исследований культуры. 2010. № 1. С. 129–137.
[89] Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5. P. 43.
[90] Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 73.
[91] Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5. P. 44.
[92] Barthes R. Le mythe, aujourd'hu // Barthes R. Mythologies. P.: Seuil, 1957. P. 179.
[93] Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4–33.
[94] Barthes R. Rhétorique de l'image // Communication, 1964, № 4. Pp. 41–42.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

обнаруживает не только иную картину мира, но и другую картину смысла.

Вопрос, который фактически обнаруживает Тэлбот и который акцентирует Розалинда Краусс: «Является ли этот фотографический смысл умопостигаемым?». Фотография – эта идея будет высказана и в последующих исследованиях фотографии – становится проводником незримого и невыразимого. Фотография становится одновременным представлением явленного и ускользающего, как с точки зрения предмета, так и с точки зрения смысла. Фотография становится одной из форм представления изначального нерегламентированного смысла, свидетельствует о наличии смысла, который не является умопостигаемым. «Сцена в библиотеке» становится одной из отправных точек и примером этого парадокса.

Список литературы

1. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
2. Васильнва Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2019. № 4 (37). С. 65–86.
3. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10–29.
4. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4–33.
5. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160–189.
6. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.
7. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175–186.
8. Венкова А. Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс // Международный журнал исследований культуры. 2010. № 1. С. 129–137.
9. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. (1922). СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
10. Даниэль М. Натюрморт: к предыстории жанра // Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта. (1922). СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 8–22.
11. Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Издательство «Grundrisse», 2016. 348 с.
12. Степанов М. Дизайн и революция: Вилем Флюссер об искусстве повседневного // Международный журнал исследований культуры. 2016, № 4 (25). С. 146–151.
13. Barthes R. Rhétorique de l'image // Communication, 1964, № 4, pp. 41–42.
14. Barthes R. Le mythe, aujourd'hu // Barthes R. Mythologies. Paris: Seuil, 1957. P.179–233.
15. Batchen G. William Henry Fox Talbot. London: Phaidon, 2008. 128 p.
16. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.
17. Believe not thine eyes. Trompe-l'œil in art: Exhibition catalogue. SPb.: The State Hermitage Museum, 2018. 504 c.
18. Benjamin W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) // Zeitschrift für Sozialforschung. 5, 1936, Heft 1, S. 40–66.
19. Carr P. The Night of the «Big Wind». The Night of the Big Wind. Belfast: White Row Press, 1993. 140 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

20. Brusius M., Dean K., Ramalingam C. William Henry Fox Talbot: beyond photography. New Haven: Yale Center for British Art, 2013. 320 p.
21. The Correspondence of William Henry Fox Talbot. [Электронный ресурс]. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (дата обращения: 30.06.2020)
22. Derrida J. De la grammatologie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. 445 p.
23. Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1997. 202 s.
24. Forsythe, W., Breen C., Callaghan C., McConkey R. Historic storms and shipwrecks in Ireland: a preliminary survey of severe synoptic conditions as a causal factor in underwater archaeology // International Journal of Nautical Archaeology, 2000, N 29 (2). P. 247–259.
25. Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969. 288 p.
26. Foucault M. Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris, Gallimard, 1966. 405 p.
27. Galassi P. Before photography painting and the invention of photography. New-York: The Museum of Modern Art, 1981. 160 p.
28. Jammes A. William H. Fox Talbot: inventor of the negative-positive process, New York, Collier Books, 1973. 130 p.
29. Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5, pp. 29–47.
30. Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (1964). Paris: Le Seuil, 1973. 320 p.
31. Lanzi L. La Storia Pittorica dell'Italia. I-II, Bassano del Grappa, Remondini, 1795-1796. 950 p.
32. Maimon V. Singular Images, Failed Copies: William Henry Fox Talbot and the Early Photograph. Minneapolis: Minnesota Press, 2015. 250 p.
33. Meggs, Philip B., Purvis, Alston W. Graphic Design and the Industrial Revolution. / History of Graphic Design. Hoboken, N.J: Wiley, 2006. P.152–153.
34. Newhall B. On photography: a source book of photo history in facsimile. New Yorl: Century House, 1956. 112 p.
35. Newhall B. Photography and the book: delivered on the occasion of the eighth Bromsen lecture, May 3, 1980, Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1983. 52 p.
36. The Philosophical Magazine. London: Taylor & Francis, 1798.
37. Pliny the Elder. Natural History. 10 volumes. The Loeb classical library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1938–1962. 944 p.
38. Roberts R. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum» // Artefact, 2004, vol. 4. London: Science Museum. P. 4–20.
39. Schaaf L. The Photographic Art of William Henry Fox Talbot. Princeton: Princeton University Press, 2000. 264 p.
40. Schaaf L. Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography. London: Yale University Press, 1992.
41. Schaaf L.A Scene in a Library: Part One – the Literality. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/10/27/a-scene-in-a-library-part-one-the-literality/ (дата обращения: 30.06.2020)
42. Schaaf L. Happy Birthday to The Pencil of Nature. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/ (дата обращения: 30.06.2020)
43. Schaaf L. The Peripatetic Shelves. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 10th June 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/10/the-peripatetic-shelves/ (дата обращения: 30.06.2020)
44. Schaaf L. Three Novembers. he William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 13th November 2015. [Электронный ресурс]. URL:

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/11/13/three-novembers/ (дата обращения: 30.06.2020)

45. Sekula A. The Body and the Archive // October, 1986, N 39. Pp. 3–64.
46. Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. 165 p.
47. Spike J. Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy. Fort Worth: Kimball Museum of Art, 1986. 245 p.
48. Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
49. Talbot W. H. F. Illustrations of the Antiquity of the Book of Genesis. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1839. 80 p.
50. Talbot W. H. F. Hermes, or Classical and Antiquarian Researches. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1838. 100 p.
51. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. [Электронный ресурс]. – URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/ (дата обращения: 30.06.2020)
52. Watson R. Rappaport H. Capturing the Light. London: Macmillan, 2013. 320 p.
53. Weather in History 1800 to 1849 AD. [Электронный ресурс]. URL: https://premium.weatherweb.net/weather-in-history-1800-to-1849-ad/ (дата обращения: 30.06.2020)
54. Wilkinson J. Manners and Customs of the Ancient Egyptians. Three volumes. London: John Murray, Albemarle Street, 1837. 950 p.

References

1. Vasil'eva E. Fotografija i Vnelogicheskaja Forma (Photography and Non-Logical Form). Moscow, New Literary Review Publ., 2019. 312 p. (in Russian)
2. Vasil'eva E. Early City Photography: to the Question of the Iconography of Space. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury (International Journal of Cultural Research). 2019. № 4 (37). P. 65–86. (in Russian)
3. Vasil'eva E. The figure of Sublime and the crisis of the ideology of the New Age. Teorija mody: telo, odezhda, kul'tura (Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture). 2018. № 47. P.10–29. (in Russian)
4. Vasil'eva E. The Idea of Sign and the Principle of Exchange in the Field of Photography and in the System of Language. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 15. Iskusstvovedenie (Bulletin of St. Petersburg University. Series 15. Art Criticism). 2016. N. 1. P. 4–33. (in Russian)
5. Vasil'eva E. The Phenomenon of Womanshood and the Figure of Sacred. Teorija mody: telo, odezhda, kul'tura (Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture). 2016. № 42. P. 160–189. (in Russian)
6. Vasil'eva E. Susan Sontag on Photography: the Idea of Beauty and the Problem of Norm. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 15. Iskusstvovedenie (Bulletin of St. Petersburg University. Series 15. Art Criticism). 2014. N. 3. P. 64–80. (in Russian)
7. Vasil'eva E. Character and Mask in the Photography of the XX Century. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serija 15. Iskusstvovedenie (Bulletin of St. Petersburg University. Series 15. Art Criticism). 2012. N. 4. P. 175–186. (in Russian)
8. Venkova A. The Transgression of Medium in the Philosophy of Dietmar Camper and the Critical theory of Rosalind Krauss. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury (International Journal of Cultural Research). 2010. № 1. P. 129–137. (in Russian)
9. Vipper B. Problema i razvitie natjurmorta (The Problem and the Development of Still Life). (1922). Saint Petersburg: Classic Alphabet, 2005. 384 p. (in Russian)
10. Danijel' M. Still life: to the Background of the Genre // Vipper B. Problema i razvitie natjurmorta (The Problem and the Development of Still Life).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

(1922). Saint Petersburg: Classic Alphabet, 2005, p. 8–22. (in Russian)

11. Podoroga V. Vopros o veshhi. Opyty po analitich-eskoj antropologii (Question about things. Experiments in analytical anthropology). Moscow, «Grundrisse», 2016. 348 p. (in Russian)
12. Stepanov M. Design and Revolution: Wilhem Flusser on the Art of Everyday. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury (International Journal of Cultural Research). 2016, № 4 (25). P. 146–151. (in Russian)
13. Barthes R. Rhétorique de l'image // Communication, 1964, № 4, pp. 41–42. (in French)
14. Barthes R. Le mythe, aujourd'hu // Barthes R. Mythologies. Paris: Seuil, 1957. P. 179–233. (in French)
15. Batchen G. William Henry Fox Talbot. London: Phaidon, 2008. 128 p.
16. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184. (in French)
17. Believe not thine eyes. Trompe-l'œil in art: Exhibition catalogue. SPb.: The State Hermitage Museum, 2018. 504 c.
18. Benjamin W. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) // Zeitschrift für Sozialforschung. 5, 1936, Heft 1, S. 40–66. (in French)
19. Carr P. The Night of the «Big Wind». The Night of the Big Wind. Belfast: White Row Press, 1993. 140 p.
20. Brusius M., Dean K., Ramalingam C. William Henry Fox Talbot: beyond photography. New Haven: Yale Center for British Art, 2013. 320 p.
21. The Correspondence of William Henry Fox Talbot. URL: http://foxtalbot.dmu.ac.uk/project/project.html (accessed: 30.06.2020)
22. Derrida J. De la grammatologie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967. 445 p. (in French)
23. Flusser V. Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1997. 202 s. (in German)
24. Forsythe, W., Breen C., Callaghan C., McConkey R. Historic storms and shipwrecks in Ireland: a preliminary survey of severe synoptic conditions as a causal factor in underwater archaeology // International Journal of Nautical Archaeology, 2000, N 29 (2). P. 247–259.
25. Foucault M. L'Archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969. 288 p. (in French)
26. Foucault M. Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris, Gallimard, 1966. 405 p. (in French)
27. Galassi P. Before photography painting and the invention of photography. New-York: The Museum of Modern Art, 1981. 160 p.
28. Jammes A. William H. Fox Talbot: inventor of the negative-positive process, New York, Collier Books, 1973. 130 p.
29. Krauss R. Tracing Nadar // October. 1978, N 5, pp. 29–47.
30. Lacan J. Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. (1964). Paris: Le Seuil, 1973. 320 p. (in French)
31. Lanzi L. La Storia Pittorica dell'Italia. I-II, Bassano del Grappa, Remondini, 1795–1796. 950 p. (in Italian)
32. Maimon V. Singular Images, Failed Copies: William Henry Fox Talbot and the Early Photograph. Minneapolis: Minnesota Press, 2015. 250 p.
33. Meggs, Philip B., Purvis, Alston W. Graphic Design and the Industrial Revolution. / History of Graphic Design. Hoboken, N.J: Wiley, 2006. P. 152–153.
34. Newhall B. On photography: a source book of photo history in facsimile. New Yorl: Century House, 1956. 112 p.
35. Newhall B. Photography and the book: delivered on the occasion of the eighth Bromsen lecture, May 3, 1980, Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1983. 52 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00037

36. The Philosophical Magazine. London: Taylor & Francis, 1798.
37. Pliny the Elder. Natural History. 10 volumes. The Loeb classical library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1938–1962. 944 p.
38. Roberts R. Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum» // Artefact, 2004, vol. 4. London: Science Museum. P. 4–20.
39. Schaaf L. The Photographic Art of William Henry Fox Talbot. Princeton: Princeton University Press, 2000. 264 p.
40. Schaaf L. Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography. London: Yale University Press, 1992.
41. Schaaf L.A Scene in a Library: Part One – the Literality. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/10/27/a-scene-in-a-library-part-one-the-literality/ (accessed: 30.06.2020)
42. Schaaf L. Happy Birthday to The Pencil of Nature. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 24th June 2016. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/24/happy-birthday-to-the-pencil-of-nature/ (accessed: 30.06.2020)
43. Schaaf L. The Peripatetic Shelves. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 10th June 2016. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/06/10/the-peripatetic-shelves/ (accessed: 30.06.2020)
44. Schaaf L. Three Novembers. he William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. 13th November 2015. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/11/13/three-novembers/ (accessed: 30.06.2020)
45. Sekula A. The Body and the Archive // October, 1986, N 39. Pp. 3-64.
46. Sontag S. On photography. New York: Farrar; Straus & Giroux, 1977. 165 p.
47. Spike J. Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy. Fort Worth: Kimball Museum of Art, 1986. 245 p.
48. Talbot W. H. F. The Pencil of Nature: in 6 parts. London: Longman, Brown, Green and Long-mans, 1844–1846. Parts 1–6. XXIV p.
49. Talbot W. H. F. Illustrations of the Antiquity of the Book of Genesis. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1839. 80 p.
50. Talbot W. H. F. Hermes, or Classical and Antiquarian Researches. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1838. 100 p.
51. The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonee. URL: https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/ (accessed: 30.06.2020)
52. Watson R. Rappaport H. Capturing the Light. London: Macmillan, 2013. 320 p.
53. Weather in History 1800 to 1849 AD. URL: https://premium.weatherweb.net/weather-in-history-1800-to-1849-ad/ (accessed: 30.06.2020)
54. Wilkinson J. Manners and Customs of the Ancient Egyptians. Three volumes. London: John Murray, Albemarle Street, 1837. 950 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

Александра Владимировна ВОЛОДИНА / Alexandra VOLODINA

Институт философии Российской Академии Наук (РАН), Москва, Россия
Кандидат философских наук, младший научный сотрудник

The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Junior Research Fellow, PhD in Philosophy
sasha.volodina@gmail.com

ДИНАМИЧЕСКИЙ ЗНАК И ЖИВАЯ ТКАНЬ СОВРЕМЕННОСТИ

Статья посвящена рассмотрению теории динамического знака, представленной в книге Е. Петровской «Возмущение знака. Культура против трансценденции». Эта линия философствования, связанная с интерпретацией знака как «материального тела изменений», следует за семиотикой Ч.С. Пирса и находит своё продолжение в ряде философских, антропологических и биосемиотических проектов, которые кратко очерчены в этой статье. Размышления о живой материальности знаков и о тех способах их действия, которые выпадают из логики изображения, кодирования, нарративизации или удвоения мира-объекта, обладают большим потенциалом для исследования процессов современного искусства (как в поэзии, прозе, фотографии и кино, так и в более широком социокультурном ландшафте). Объекты исследования здесь весьма разнородны, поскольку в фокусе внимания оказываются не сущностные их особенности, а сходная динамика их бытования и процессы означивания, концептуализируемые через переход и отношение. В статье предложен обзор исследовательских стратегий, развёрнутых в упомянутой книге, и отмечена их значимость в контексте актуальных семиотических подходов и философских тенденций.

Ключевые слова: знак, аффект, отношение, формула пафоса, структуры чувства, интерпретанта, современная культура, фотография, биосемиотика, Елена Петровская, Жиль Делёз, Чарльз Сандерс Пирс, Эдуардо Кон, Тим Ингольд.

DYNAMIC SIGN AND THE LIVING MATERIAL OF CONTEMPORANEITY

This paper examines the theoretical approach to dynamic sign presented in a book by Helen Petrovsky Disturbance of the Sign, or, Culture Against Transcendence. This approach is centered on the interpretation of the sign as a “material body of alterations”. It follows Pierce’s semiotic theory that unfolds in a numerous philosophical, anthropological and biosemiotic projects briefly summarized in this paper. Reflecting on the living corporality of signs and on their modi operandi which fall out of the logic of visual representation, encoding, narrativization or duplication of the world as an object, holds a great potential to study the contemporary art processes (in poetry, photography and cinema as well as in a broader social and cultural landscape). The subjects of research here are very diverse because the analysis is focused not on their ontological qualities but on their similar dynamics of existence and the processes of designation conceptualized as transitions and relations. This paper reviews the research strategies presented in aforementioned book and discusses the importance of these ideas in the context of the currently important semiotic approaches and philosophical tendencies.

Key words: sign, affect, relation, pathos formula, structures of feeling, interpretant, contemporary culture, photography, biosemiotics, Helen Petrovsky, Gilles Deleuze, Charles Sanders Peirce, Eduardo Kohn, Tim Ingold.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

Исследования современной культуры ставят перед нами множество вопросов о том, как сегодня меняется наш опыт и формы этого опыта. Разнонаправленные процессы трансформаций захватывают наши повседневные переживания и способы их осмысления и выражения – в акте искусства, в научном дискурсе, в гуле обыденной речи. Концептуальные рамки, избираемые для этих размышлений, вынуждены учитывать эту разнонаправленность и разную скорость, казалось бы, одновременных изменений. Это приводит к отказу от стремления к универсализации, к поиску новых теоретических и дискурсивных инструментов, отстраивающихся от специфики конкретной ситуации, которая интересует размышляющего. Этой линии следует Елена Петровская в книге «Возмущение знака. Культура против трансценденции». Разумеется, такой подход уже имеет свою историю – в частности, в работах Донны Харауэй. В поисках эффективных, работающих способов объективного мышления она предлагает концепцию воплощенной объективности, позволяющей «удерживать парадоксальность и критическое измерение феминистского научного проекта»[1] в противовес универсализирующим способам видения, не несущим никакой ответственности за свою экспансию и основанным на разделении субъекта и объекта познания. Харауэй говорит о локальной объективности «размещенных знаний» (situated knowledges), которая позволяет нам «быть в ответе» за то, что мы стремимся увидеть, и здесь следует подчеркнуть этот аспект ответственности – поскольку речь идет не о «безграничной мобильности и взаимозаменимости», но о «продуманной конкретности» знания, о различении и заботе как обязательствах, которые берет на себя воспринимающий[2]. И задача исследовательницы, по Харауэй, заключается в том, чтобы понять, как технически, социально и физически функционируют локальные способы видения.

Как кажется, необходимость обращения к такому размещенному знанию сегодня становится более очевидной благодаря головокружительной скорости, с которой множатся и мутируют носители информации и формы опыта (в медиа, в арт-практиках, в городской среде, в трансформациях сферы публичных этических обсуждений). Создаются новые социокультурные ситуации, внутренне противоречивые благодаря конфликтному сопряжению локального и глобального, конкретного и абстрактного, из-за своей скоротечности они требуют оперативного и решительного осмысления. Такие проблемные ситуации порой непросто локализовать и выделить из окружающего контекста, в том числе, например, потому, что они задействуют разные типы дискурсов, между которыми сложно настроить процесс перевода (скажем, между академическими естественнонаучными исследованиями и логикой международной pop culture или этикой субъективного хейт-высказывания). Как быть с настойчивостью их реального, материального присутствия, упрямо тяготеющей к полюсу локального и конкретного и затрудняющей теоретическое схватывание? Представляется, что внимание современной философии и критической теории к материалистической проблема-

[1] Haraway D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies. Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988). P. 581.

[2] Ibid. P. 583.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

тике вызвано необходимостью постоянно искать ответы на этот вопрос (поскольку один ответ, данный раз и навсегда, сегодня нас уже не мог бы удовлетворить).

Рассматривая эти открытые процессы движения материи, мы с неизбежностью сталкиваемся с зыбкостью, проницаемостью и вариабельностью границ между различными сферами познания и действия, с пересборкой представлений о природном и культурном, с проблематизацией взаимоотношений человеческого и нечеловеческого. Все эти линии отчетливо прослеживаются в постгуманистических исследованиях в рамках академических дисциплин, кураторских и арт-практик. Важным сюжетом здесь оказывается теория знака, актуальная как для исследований культуры (философских и антропологических), так и, скажем, для задач, которые ставит перед собой современная экология. Хотя, точнее было бы говорить о теориях знака во множественном числе: семиотические подходы могут весьма ощутимо различаться в зависимости от тех задач, которые они решают, и эта множественность необходимо обусловлена множественностью механик взаимодействия знаков. В этом разговоре мы сфокусируемся на концептуализации динамического знака как «материального тела изменений»[3] – линии, следующей за семиотикой Ч. С. Пирса.

Книга Елены Петровской предлагает несколько способов размышления о живой материальности знаков и о тех способах их действия, которые выпадают из логики изображения, кодирования или удвоения мира-объекта. Все эти способы отличаются, как отличаются и культурные события, статьи о которых составили эту книгу (от протестного движения во Франции в мае 1968 г. до российских протестов 2011–2012 г., от текстов Д. А. Пригова и А. Т. Драгомощенко до британского сериала «Sherlock»). Однако вместе они очерчивают определенную – весьма широкую – зону знаковых отношений, интересных для исследователя (и соучастника этих знаковых взаимодействий). Понятие отношения здесь оказывается чрезвычайно важным: разворачивая линию размышления, идущую еще от функционалистской и структуралистской методологии, мы можем анализировать не столько знак-объект или знаковую систему, сколько сборку отношений *между* знаками и *по поводу* знаков, сборку взаимосвязанных различий и воздействий, с акцентом на динамический аспект воздействия и претерпевания воздействия. Связи и взаимодействия Петровская вслед за Спинозой трактует как «вектор, указывающий… на увеличение существования отдельной вещи», на наращивание сил жизни[4], и именно в этой плоскости аффективного взаимодействия и лежит разговор о знаке и значении. Следует пояснить, что аффект, как и аффективный знак (в рамках спинозистско-делезианской теории аффекта, близкой Петровской), не является разновидностью эмоций и не лежит в зоне индивидуальной психологии – напротив, это внеэмоциональное коллективное переживание. В этом суждении мы основываемся главным образом на известной цитате из «Этики» Спинозы: «Природа или сущность аффектов не может быть объяснена одной только нашей сущностью или природой (по опр. 1 и 2 части 3), но должна определяться

[3] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 7.

[4] Там же. С. 22.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

силой, т. е. (по пол. 7 части 3) природой внешних вещей сравнительно с нашей природой»[5]. Аффект неотделим от материального, телесного состояния и от изменения этого состояния в процессе воздействия и претерпевания воздействия. Таким образом аффекты можно понимать как «переходы» и «переживаемые превращения»[6], и каждый переход содержит внутри себя различие и заставляет тело двигаться и изменяться. Эти процессы, разумеется, могут разворачиваться и в пространстве события культуры.

Динамический знак, знак изменения может обладать сложным устройством, однако вся его многослойность совершенно конкретна и может быть рассмотрена как процесс выражения, а не как отсылка к внешней объяснительной или смысловой рамке. Так понимаемый знак не обобщает и не представляет, а выражает. Отличие выражения от изображения принципиально важно для исследований Петровской, и это различение близко делезианскому подходу. Если изображение предполагает, во-первых, разворачивание в режиме видимого, а во-вторых, – возможность декодирования и коммуникативность, то выражение «охватывает вненарративные элементы»[7] знака. Как указывает философ Брайан Массуми, говоря о делёзианском понятии выражения, мы имеем в виду действие внеязыковых выразительных сил, поэтому выражение не является в строгом смысле слова свободным выбором субъекта[8] (как создателя, интерпретатора или соучастника знакового процесса). Поскольку мы оперируем понятиями действия и динамического знака, встаёт вопрос о том, как мы можем, принимая в расчёт процессуальность выражения, осмыслить форму, т.е. стабильную оформленность выраженного. Массуми, продолжая размышления Делёза, отвечает так: существует не одна-единственная, а множество форм, поскольку смыслы-содержания выражения и само выражение имеют различные формы. Но они соединяются в общую знаковую конструкцию благодаря сложной разнонаправленной взаимосвязи, «обоюдной детерриторизации»[9], т.е. раз-означивания. Эту взаимосвязь можно описать как квазипричинную: материальность события является производящей причиной знака (как дождь является производящей причиной разрушения песчаного замка, не имея никакого замысла или цели) и при этом принимает деятельное участие в актуализации смыслов, выражая этот ещё не свершившийся процесс актуализации, размечая пространство для его результата. В момент, когда происходит событие возникновения смысла в ощущении, эти валентности оказываются проявленными: связь-напряжение между смыслами, давшая возможность актуализации, и продуктивный «взрыв» выражения этого процесса. Так, материальная ситуация-место знака может служить его причиной и, в то же

[5] Спиноза Б. Этика. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001. С. 241.
[6] Делёз Ж. Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. Я.И. Свирского. М.: Per Se, 2001. С. 358.
[7] Петровская Е. Выразительное и изобразительное // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. С. 468.
[8] Massumi B. Introduction. Like a Thought. A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari / Ed. by B. Massumi. New York, London: Routledge, 2002. P. XVII.
[9] Ibid. P. XVIII.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

время, – его выражением, самой тканью изменений (и меняться вслед за движением знака).

Именно поэтому для Петровской интересна динамическая концепция знака, позволяющая теоретику маневрировать на тонком льду остросовременных социокультурных событий, эфемерных и еще не встроенных в существующие системы кодов, но упорствующих в своем присутствии. Это связано не только со сложной причинностью их актуализации (хотя особенно это верно в отношении «отложенной» актуализации событий прошлого, которые внезапно приобретают в современности новую остроту). Такое восприятие знака как динамического выражения изменений оказывается продуктивным для того, чтобы размышлять о нашей способности картирования и ориентирования, способности вписывать себя в ландшафт, как культурный, так и природный. Впрочем, сегодня такое бинарное разделение культуры и природы оказывается весьма сомнительным, и семиотические подходы существенно расширяют структуралистскую рамку, сохранявшую эту бинарную ориентированность и подход к знакам как явлениям в первую очередь языкового порядка и языковой системы кодов. Разворачивая пирсовскую модель знака как множественности отношений, Петровская в разговоре о фотографическом знаке отмечает, что это «знак, безразличный к проводимым традиционной семиотикой границам: здесь нет линейной связи между означаемым и означающим, изображением и его референтом. Точно так же не найти в нем и противопоставления одушевленных и неодушевленных предметов. Взамен он передает распределение сил в долингвистической вселенной. Но что же тогда фотография, как не материя, раскрывшая свой поперечный срез?»[10]. Отметим, что сходная логика динамики знаков как эффектов отношений прослеживается и в ряде современных биосемиотических и антропологических подходов. Можно обратиться, например, к антропологии Тима Ингольда, который, размышляя о необходимости переосмысления связи понятий формы и процесса в перспективе экологических исследований, полагает, что органическая жизнь (как и человеческое взаимодействие с ней) реализуется не через кодирование/декодирование или конструирование, а через активное раскрытие поля отношений, производящих и удерживающих те или иные формы. Таким образом, «каждое сущее, будучи вовлечённым в процесс и подталкивая его продвижение, возникает в качестве сингулярного центра самосознания и агентности: складки – в особой цепочке связей внутри него [*процесса*], – которая является генеративным потенциалом жизни как таковой»[11]. Такое понимание взаимодействия живого со средой означает, что восприятие человеком знаков окружающего мира реализуется не как декодирование материальных символов, поскольку инкультурация, или включение новичка в культурный контекст, сопровождается не передачей ему тех или иных шифров, а показом методов внимательного взаимодействия (т.е., по Ингольду, сообщается не ключ к дешифровке, а подсказка, способная открыть новую модальность восприятия). Искусство в рамках такого подхода оказываются ни чем иным, как формами чув-

[10] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 175–176.
[11] Ингольд Т. Культура, природа, среда: на пути к экологии жизни / Пер. Д. Шалагинова // СТАДИС. 2019. №1. С. 110.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

ства: это «форма, которую принимает наше восприятие мира, направляемое специфическими ориентацией, предрасположенностью и чуткостью, которые мы приобрели в ходе своего сенсорного воспитания – пока нам указывали на вещи или показывали их»[12]. Подобное расширение семиосферы предполагает возможность такого жизненного поля, материального и конкретного, где сосуществует и пересекается множество силовых линий и взаимоотношений агентов-знаков разного порядка, и оно близко и исследованиям культуры, предпринятым Петровской.

Здесь следует подчеркнуть еще один существенный для этой книги аспект размежевания со структуралистской семиотикой и расширения семиотического поля. Как замечает Э. Кассирер, цитируя биолога и философа Якоба фон Икскюля, структура представляет собой «единство нематериальных отношений между составляющими тела животного»[13]. Однако в современных критических, антропологических и экологических исследованиях зачастую отнюдь не очевидно, как именно следует проводить различения, чтобы выявить и картографировать составные части той или иной сборки знаков, а также границы этой сборки. Более того, само понятие границы постоянно требует реконцептуализации (в качестве периферийной зоны, мембраны или как-то иначе; об этом скажем ниже). Отходя от понимания организма (биологического и/или культурного) как целого с его структурно организованными составляющими, мы сфокусируемся именно на материальном выражении отношений, неотделимом от их актуализации (и даже условие возможности их действия, как в случае с рассматриваемыми в книге лозунгами-перформативами, создающими «новые положения вещей и их неповторимые конфигурации»[14]).

Этой жизненной конкретностью «положений вещей» объясняется и структура книги – объекты исследования разнородны, потому что исследователя интересуют не сущностные их особенности, а сходная динамика их бытования и процессы означивания, концептуализируемые через переход и отношение. Механика этих отношений, разумеется, разнообразна; не стремясь выявить и каталогизировать типы отношений, рассмотренных в книге, поскольку динамический знак бежит типологизации, очертим лишь некоторые из них.

Это могут быть отношения свидетельства, обнаруживаемые в таких, казалось бы, различающихся сюжетах, как икона и фотография. В тексте «Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку» Петровская исследует образ в его нехудожественном понимании, обращаясь к иконописи, беспредметной живописи и фотографии и отмечая в них общий немиметический аспект действия образа, который не изображает и, более того, не имеет дело исключительно с видимым. Следуя за Мари-Жозе Мондзен, Петровская отмечает, что фотография, как и иконописный образ, отсылает к «реальному присутствию или существованию» того, что изображает[15], и деятель-

[12] Там же. С. 115.
[13] Cassirer E. The Problem of Knowledge: Philosophy, Science, and History since Hegel. New Haven: Yale University Press, 1950. P. 200.
[14] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 49.
[15] Mondzain M.-J. Image, icone, economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Seuil, 1996. P. 244. Цит. по: Петровская Е.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

но свидетельствует о нем, но при этом не содержит следов того индивидуального действия, связанного с субъективной историчностью, которое ее произвело – то есть функционирует как нерукотворный образ. Интересной здесь представляется сцепка понятий линии и контура (как границ) и пятна; если разграничение линией-контуром связывается с субъективной интенцией и служит маркером человеческого вмешательства, то беспредметное пятно с его зыбкими границами – просто след, неозначенный и незакодированный создателем. Близкое этому рассуждение об образе, прерывающем символизацию, находим в другом тексте – «“Динамограмма”. Преодоление лица в “Воображаемых портретах” Франко Лейди». Здесь Петровская исследует «портретное искусство после портрета», в строгом смысле фигуративное, однако тоже имеющее дело с пятном, а не с линией – с пятном, которое не опосредовано ничем, кроме своей упорной явленности (акварельной краски, просочившейся через бумагу), и указывает «всего лишь на избыточность и разделяемость»[16] знака. Так мы подходим к мысли о том, что пятна нефигуративного изображения не обязательно требуют дополнительных операций по кодированию/декодированию, чтобы из них было извлечено конкретное значение; может быть предложена другая логика образа – логика, предполагающая такой знаковый режим, где пятно функционирует как вписанное «в определенную динамику возникающих здесь и меняющихся отношений»[17], то есть, не отсылает к какой-либо внешней реальности, а высвечивает и распознает действие *здешних* отношений. Такая оптика свидетельства, имманентного тому, о чем и кому оно свидетельствует, может быть использована в самых различных культурных контекстах и позволяет избежать рассмотрения свидетельства как акта присвоения, удваивающего острые, спорные или травматичные события реальности. В то время как образ, вторгающийся в реальность отношений, не обязательно претендует на присвоение, но «фиксирует встречу»[18].

Встреча – важная концептуальная точка и для социальных отношений, которые в книге не раз оказываются в фокусе внимания. Сегодня нам доступен широкий инструментарий для исследования социально ориентированных практик в искусстве; одной из самых известных теорий в последние десятилетия стала эстетика взаимодействия, или реляционная эстетика, приобретшая много сторонников и много критиков. Как пишет Николя Буррио, этот подход выявляет и осмысляет «социальную прозрачность» искусства, его разомкнутость в социальное поле (или, точнее, социальные поля): «в самом деле, произведение искусства указывает (или намекает) одновременно на процесс своего изготовления или производства, на свое положение в сети обменов, на место или функцию, которые оно предписывает зрителю, и, наконец, на творческое поведение художника (то есть на цепочку поз и жестов, составляющих его работу и отзывающихся в каждом отдельном произведении как в своего

Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 37.

[16] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 284.

[17] Там же. С. 39.

[18] Там же. С. 44.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

рода примере или модели)»[19]. Таким образом зачастую подчёркивается ценностная заряженность коммуникации, и критик тяготеет к тому, чтобы лишь констатировать степень социальной прозрачности и успех или неуспех социального воздействия, таким образом вновь используя универсализирующую концептуальную рамку. Избегая смещения фокуса на процесс коммуникации вместо знаковых процессов жизни общностей, Петровская, рассматривая интересующие её кейсы, стремится вскрыть динамику производства знаковых отношений, отношений по поводу знаков и *вместе* с ними. В частности, в тексте «Май 68-го: революция без революции (о событиях во Франции)» её занимает речь как процесс деятельного производства солидарности – солидарности в знаке, которые тоже произведён действием. Протестная речь 68-го, её «постоянный гул», захваченный массами, производится коллективным действием в качестве его выражения (но не символа). Солидарность как актуальное выражение совместного действия – это солидарность не только с видимой составляющей знака, но и с аффектом как интенсивностью, на месте сгущения которой знак и возник. Здесь видится важной принципиальная повторяемость протестных лозунгов, ритмичность их гула: действие аффекта темпорально и организовано во времени благодаря повторяющемуся различию, и представляет из себя ритмическое вовлечение в общность – иначе говоря, оно не структурирует субъективность, а ритмизует её. Согласно Феликсу Гваттари, субъективность утверждается именно благодаря «движению, направляющим векторам, ритурнелям, ритмам и рефренам, которые отбивают такт и увлекают её [субъективность] за собой»[20]. Повтор, с одной стороны, позволяет сформировать код (повторяясь в разных источниках и условиях, кодировка закрепляет за собой систему значений), но заключённое в нём виртуальное различие в то же время размывает границы знака. Это различие («транскодируемый переход»[21]), повторяясь со смещением, оказывает влияние на обе среды и изменяет их, служит средством их сообщения и перемешивания, очерчивает территорию их сопричастности. По Делёзу и Гваттари, такая территория возникает «тогда, когда компоненты среды перестают быть... функциональными, становясь выразительными… когда есть выразительность ритма»[22]. И здесь нас особенно интересует то, что эта территория может возникать помимо прочего и как эффект искусства – то есть искусство оказывается инструментом ритмической разметки территории аффекта.

Выше мы наметили ещё одно качество отношений, исследуемых в книге Петровской: это всегда будут отношения изменения. Субъективность, задействованная и захваченная этими знаковыми процессами, изменяется вместе с динамикой отношений. «Наша способность откликаться, – пишет Петровская, – и обеспечивает нечто похожее на узнавание, ко-

[19] Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 26.

[20] Guattari F. Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985. Cambridge, Mass. and London: Semiotext(e), 2009. P. 69.

[21] Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 521.

[22] Там же. С. 524.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

торое меняет при этом нас самих»[23]. Это узнавание не обязательно маркирует переход в регистр непосредственного общего действия – это может быть возникновение непроизвольных и непроизводящих общностей, которые встречаются лишь в момент узнавания знака и не отдают себе в этом отчёт. Узнавание не случайно обозначается как неточное, как «нечто похожее» на него: точное сопоставление приближало бы нас к режиму декодирования, в то время как нас занимает скорее узнавание-прикосновение, готовность совершить знаковый и аффективный переход к другому порядку знания и действия (пускай мы и не знаем заранее, какому именно порядку). Особенно впечатляющим исследовательским кейсом здесь кажется текст «Фундамент – пыль (заметки о поэзии А. Т. Драгомощенко)». Специфика стихотворений Драгомощенко зачастую ускользает от теоретика, который стремится понять, как эти поэтические тексты устроены и благодаря чему они «работают»: не так просто найти инструментарий для размышления о поэзии, которой свойственен «приоритет синтаксиса над семантикой»[24]. Всегда существует риск некоторой внутренней тавтологичности – ощущения, которое возникает из-за избыточности исследовательского аппарата, в сущности, дублирующего чрезвычайно плотную, насыщенную терминологией и эксплицитно «теоретичную» ткань стихотворений, близких американской поэзии language school («школы языка»). Поэзия Драгомощенко отдаёт себе отчёт в собственном устройстве. Однако это не даёт нам оснований рассматривать её как, в первую очередь, критический жест по отношению к другим текстуальным традициям: видится, что могут быть и иные способы исследования, и Петровская предлагает один из них. В поисках оптики, не налагаемой волюнтаристским жестом, а непосредственно укоренённой в динамике и характере бытования объекта исследования, Петровская принимает решение не говорить об этих стихотворениях «в терминах поэтики и/или образного строя»[25]. Такое решение позволяет ей проблематизировать мутации языковой изобразительности, сопровождающие развёртывание поэтических текстов. Это подразумевает и отход от рассмотрения того или иного стихотворения как целостного организма – сохраняя, однако, возможность говорить о том или ином акте поэтического высказывания как о конкретной валентности (как справедливо отмечала Анна Глазова, «говоря о Драгомощенко, точнее говорить о неисчисляемом *“написанном”*, чем о дискретных, поддающихся подсчёту стихотворениях»[26]). Превращения лингвистических знаков таким образом оказываются связанными с внелингвистической механикой, с выходом во внехудожественные процессы: гул языка превращается в пыль, и это превращение

[23] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 264.

[24] Барзах А. «Ритуальное общение любителей русской словесности». Об одном стихотворении Аркадия Драгомощенко // Воздух. 2006. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-2/barzah/ (дата обращения 21.07.2020).

[25] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 147.

[26] Глазова А. О росте поэтической реальности. «Настурция как событие» Осипа Мандельштама и «настурция в словесном своём составе» Аркадия Драгомощенко // Воздух. 2016. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/glazova/ (дата обращения 21.07.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

выступает «условием появления любых поэтических образов»[27]. В творчестве Драгомощенко пыль «и есть “нечленораздельный подземный гул”, несущийся из глубин языка, который остаётся несвершённым. Драгомощенко показывает, как такая праречь настигает с внезапностью ветра, накапливается, но и рассыпается, совсем как обыкновенная пыль. Это, в сущности, бесформенный – а точнее, неоформленный, недооформленный – пейзаж»[28], своего рода «нулевое» превращение языка, которое постоянно совершается и удерживается, но никогда не останавливается на каком-либо завершённом результате. Несмотря на то, что такой шаг по отношению к этой, вроде бы, строго структурированной и кропотливо «выстроенной» поэзии поначалу кажется рискованным, Петровская убедительно раскрывает культурный и политический заряд этого созидания пейзажей. И здесь мы возвращаемся к теме различных регистров общности, которая может возникнуть в поле отношений искусства: стихотворения, оставляющие за скобками коммуникативный аспект высказывания и стоящие особняком от процессов воспроизводства культурной памяти, разумеется, не претендуют на контекст всеобщности. Михаил Ямпольский в своей книге о Драгомощенко, заостряя этот аспект, даже пишет об «одиночестве поэзии», «исключении памяти и общения»: «Переживание поэзии как уникального опыта жизни предполагает одиночество и беспамятство, с ним связанное (именно память связывает людей между собой»[29]. Таким образом, возможность общности и узнавания вновь выводится в плоскость коммуникации кодами и культурными шифрами. Однако для Петровской, следующей иному подходу и обращающей внимание на некодируемые знаковые процессы, всё оказывается сложнее и интересней: этот разрыв с всеобщностью у Драгомощенко выступает способом отказа от литературы как производства значения, точнее, обращением к литературе, которая функционирует на уровне докультурного производства. Такая поэзия стремится показать сам поэтический метод и открыть возможность соучастия, создать «иное время чтения, которое в точном смысле никогда не завершается»[30]. Поэзия предстаёт сложной связью между речью и зрением, а чтение – пристальным вглядыванием, но не в вещи или отношения, а в покрывающую их пыль.

Размышляя вместе с этой книгой о знаках различного характера, мы обращаем особое внимание на практики картирования знаков (как исследовательские, так и повседневные). Для нас оказываются важными не столько формальные характеристики знаков, поскольку они изменчивы и сущностно не обусловлены, сколько связи между ними и порождаемые ими отношения. Рассматривая динамические знаки, мы можем выявить различные способы связывания воспринимаемых раздражений и их нелингвистические формы. Это могут быть «динамограммы» и «формулы пафоса» (Pathosformeln Аби Варбурга, немецкого

[27] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 152.
[28] Там же. С. 154.
[29] Ямпольский М. Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015. С. 274.
[30] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 160.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

историка искусства, который исследовал изображения безличных экспрессивных движений, «схем мысли и выражения»[31], но не с позиций эстетической ценности, а с точки зрения меры их интенсивности и «общности», как след аффекта, сказали бы мы сегодня). Эта линия мысли удачно подсвечивается обращением к наследию биолога-эволюциониста Рихарда Земона, предложившего понятия энграммы и экфории. Первое понимается как «устойчивое, хотя и изначально скрытое видоизменение в раздражимой субстанции, вызванное раздражителем»[32], а второе – как воздействие, «пробуждающее» и актуализирующее этот след изменения. Эта оптика оказывается продуктивной в разговоре об уже упомянутых выше портретах Франко Лейди (а точнее, эти портреты стимулируют развитие теоретических построений, близких этой логике). Ещё один вариант теоретической оптики для рассмотрения динамических знаков – это структуры чувства, термин Реймонда Уильямса, к которому Петровская обращается в тексте о фильмах Алексея Балабанова. Это понятие позволяет обозначить и выявить приметы изменения, «относимые всецело к настоящему, то есть отражающие социальный опыт, как он длится – проживается, переживается, притом, как правило, отдельным поколением»[33]. Важно, что все эти образы – непроизвольны, и они имеют дело с опытом, принадлежащим не субъекту-индивиду, а поколению, сообществу или какой-либо другой общности (подробно об этом Петровская пишет в тексте «Боль повседневности: травма или “основное настроение”?», привлекая беньяминовскую интерпретацию произвольного и непроизвольного переживания, Erlebnis и Erfahrung). Этот ряд «оптических приборов», улавливающих перемены ландшафта динамических знаков, может быть продолжен (к примеру, через реконцептуализацию и развитие понятий ощущения и паттерна): это принципиально разомкнутый, открытый теоретический подход, не предлагающий универсальных схем.

Интересно, что, как упоминалось выше, такой семиотический разворот оказывается актуальным не только для исследований культуры, которые мы находим в этой книге, но и для более широкой области антропологических и экологических проектов. Например, сходными теоретическими ориентирами руководствуется проект «антропологии по ту сторону человека» Эдуардо Кона, сфокусированный на исследовании знаковых форм за пределами языка. Отказываясь от идеи единообразия реальности и многообразия её репрезентаций, он делает выбор в пользу перспективизма (вслед за другим современным антропологом Эдуарду Вивейрушем де Кастру[34]). Кон, впрочем, в отличие от Петровской выбирает сохранить понятие «репрезентации” и расширяет его в область внелингвистического, следуя логике Пирса и указывая, что иконическая и индексальная модальность знака тоже являются репрезентативными и в отличие от символической модально-

[31] Там же. С. 274.
[32] Semon R. The Mneme / Trans. by L. Simon. London: George Allen & Unwin Ltd.; New York: The Macmillan Company, 1921. P. 12. Цит. по: Петровская Е. Указ. соч. С. 270.
[33] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 199–200.
[34] Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека / Пер. А. Боровиковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 229.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

сти «присущи всем формам биологической жизни»[35]. Таким образом Кон заявляет, что человеческие и нечеловеческие существа роднит между собой именно семиотичность их жизни, их способность взаимодействовать со знаками («жизнь – знаковый процесс»[36], пишет он), формам этого взаимодействия и посвящена его книга «Как мыслят леса». Заметим, что отход от дискурса «репрезентации» в книге Петровской не случаен и весьма продуктивен: он позволяет выйти за концептуальные рамки порядка изображения и подчеркнуть важный аспект «представления» и знака как «представителя» в семиотике Пирса. Именно через представление как действие отношений, как эффект отношений, раскрывается пирсовская теория интерпретанты. Он говорит о том, что знаковое отношение имеет триадическую структуру (объект, знак, с помощью которого передаётся объект, и интерпретанта – третья вещь, которой представлен объект). И динамика знаков возникает именно благодаря интерпретанте: «будучи связанной с исходным объектом, интерпретанта становится его представителем-знаком уже для новой интерпретанты и т.д., в результате чего знаковая цепочка оказывается бесконечной»[37]. «... Интерпретанта есть не что иное, как новое представление,... и в качестве представления она вновь обзаводится собственной интерпретантой. Подумать только, ещё одна бесконечная последовательность»[38], пишет Пирс, – последовательность отношений, выходящих за пределы сферы изобразимого. Этот динамический аспект неизобразительных знаков, в частности, делает возможным разговор в семиотическом ключе о самоорганизации живых систем: биохимик и биосемиотик Йеспер Хоффмайер в своих эволюционных исследованиях обращается к понятию интерпретанты как знакового действия, самоподдерживающейся привычки и «способа жизни»[39].

В заключение отметим ещё одно различие исследовательских подходов Кона и Петровской: хотя Кон подчёркивает, что для него важно фокусироваться именно на исследовании конкретных коммуникативных ситуаций и их формальных свойств, тем не менее, его проект в целом можно назвать онтологическим (если понимать онтологии как «множественности форм существования, развёрнутых в конкретных практиках»[40]). Книга «Возмущение знака» радикально отходит от онтологической оптики и использования таких понятий как «бытие» или «сущность», пожалуй, не в последнюю очередь из-за того, что онтологизация противоречит выявленной динамичности знаковых отношений, предполагая возможность дойти до статичного истока, сути явле-

[35] Там же. С. 37.
[36] Там же. С. 124.
[37] Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. С. 174.
[38] Collected Papers of Charles Sanders Pierce / Ed. by Ch. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960 [Vol. 1. § 339]. Цит. по: Петровская Е. Указ. соч. С. 174.
[39] Hoffmeyer J. The Semiotics of Nature: Code-Duality. Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary / Ed. by D. Favareau. Dordrecht: Springer, 2010. P. 612.
[40] Holbraad M., Pedersen M.A., Viveiros de Castro E. The Politics of Ontology: Anthropological Positions // Fieldsights – Theorizing the Contemporary, Cultural Anthropology Online, January 13, 2014. URL: https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions (дата обращения 21.07.2020).

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

ния. Однако исследовательский подход Петровской оказывается шире, открытость и динамизм, отчасти изоморфный объектам исследования, позволяют ему раскрыться в качестве полноценного философского стиля, а не ограниченного набора методологических приёмов.

Список литературы

1. Барзах А. «Ритуальное общение любителей русской словесности». Об одном стихотворении Аркадия Драгомощенко // Воздух. 2006. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-2/barzah/ (дата обращения 21.07.2020).
2. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
3. Глазова А. О росте поэтической реальности. «Настурция как событие» Осипа Мандельштама и «настурция в словесном своём составе» Аркадия Драгомощенко // Воздух. 2016. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/glazova/ (дата обращения 21.07.2020).
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895, [1] с.: ил.
5. Делёз Ж. Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. Я.И. Свирского. М.: Per Se, 2001. С. 325–444.
6. Ингольд Т. Культура, природа, среда: на пути к экологии жизни / Пер. Д. Шалагинова // СТАДИС. 2019. №1. С. 102–118.
7. Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека / Пер. А. Боровиковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 344 с.: ил.
8. Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common place, 2019. 288 с. + 32 с. вкл.
9. Петровская Е. Выразительное и изобразительное // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. 744 с.
10. Спиноза Б. Этика. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001. 336 с.
11. Ямпольский М. Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб.: Сеанс, 2015. 280 с.
12. Cassirer E. The Problem of Knowledge: Philosophy, Science, and History since Hegel. New Haven: Yale University Press, 1950. 352 p.
13. Collected Papers of Charles Sanders Pierce / Ed. by Ch. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960. Vol. 1 and 2. 962 p.
14. Guattari F. Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985. Cambridge, Mass. and London: Semiotext(e), 2009. 341 p.
15. Haraway D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies, Autumn, 1988. Vol. 14, No. 3. pp. 575–599.
16. Hoffmeyer J. The Semiotics of Nature: Code-Duality. Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary / Ed. by D. Favareau. Dordrecht: Springer, 2010. pp. 583–628.
17. Holbraad M., Pedersen M.A., Viveiros de Castro E. The Politics of Ontology: Anthropological Positions. Fieldsights – Theorizing the Contemporary, Cultural Anthropology Online, January 13, 2014. URL: https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions (дата обращения 21.07.2020).
18. Massumi B. Introduction. Like a Thought. A Shock to Thought : Expression After Deleuze and Guattari / Ed. by B. Massumi. New York, London: Routledge, 2002. pp. xiii–xxxix.
19. Mondzain M.-J. Image, icone, economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Seuil, 1996. 299 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038

20. Semon R. The Mneme / Trans. by L. Simon. London: George Allen & Unwin Ltd.; New York: The Macmillan Company, 1921. 304 p.

References

1. Barzakh A. "Ritual'noe obshchenie liubitelei russkoi slovesnosti". Ob odnom stikhotvorenii Arkadiia Dragomoshchenko ("Ceremonial interaction between the admirers of Russian literature". On a certain poem by Arkadiy Dragomoshchenko). Vozdukh, 2006. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-2/barzah/ (accessed 21 July 2020). (In Russian).
2. Burrio N. Relational Aesthetics. Paris: Presses du réel, 2002. 128 p.
3. Glazova A. O roste poeticheskoi real'nosti. "Nasturtsiia kak sobytie" Osipa Mandel'shtama i "nasturtsiia v slovesnom svoem sostave" Arkadiia Dragomoshchenko (On the growth of poetic reality. Osip Mandelshtam's "nasturtium as an event" and Arkadiy Dragomoshchenko "nasturtium in its verbal composition"). Vozdukh, 2016. №2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/glazova/ (accessed 21 July 2020). (In Russian).
4. Deleuze, G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateau. Paris: Editions de Minuit, 1980. 648 p.
5. Deleuze G. Spinoza. Paris: PUF, 1970. 126 p.
6. Ingold T. Culture, nature, environment: steps to an ecology of life. The Perception of the Environment. London: Routledge, 2000. pp. 13–27.
7. Kohn E. How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human. Berkeley: University of California Press, 2013. 288 p.
8. Petrovskaia E. Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transtsendentsii (Disturbance of the Sign, or, Culture Against Transcendence). M.: Common place, 2019. 288 p. (In Russian).
9. Petrovskaia E. Vyrazitel'noe i izobrazitel'noe (Expressive and pictorial). Novaia filosofskaia entsiklopediia: in 4 volumes. Vol. 1. 744 p. (In Russian).
10. Spinoza B. The Collected Writings of Spinoza. Vol. 1. Transl. by Edwin Curley. Princeton: Princeton University Press, 1985. 752 p.
11. Iampol'skii M. Iz khaosa (Dragomoshchenko: poeziia, fotografiia, filosofiia) (From the khaos (Dragomoshchenko: poetry, photography, philosophy). SPb.: Seans, 2015. 280 p. (In Russian).
12. Cassirer E. The Problem of Knowledge: Philosophy, Science, and History since Hegel. New Haven: Yale University Press, 1950. 352 p.
13. Collected Papers of Charles Sanders Pierce / Ed. by Ch. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960. Vol. 1 and 2. 962 p.
14. Guattari F. Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985. Cambridge, Mass. and London: Semiotext(e), 2009. 341 p.
15. Haraway D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Feminist Studies. Autumn, 1988. Vol. 14, No. 3. pp. 575–599.
16. Hoffmeyer J. The Semiotics of Nature: Code-Duality // Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary / Ed. by D. Favareau. Dordrecht: Springer, 2010. pp. 583–628.
17. Holbraad M., Pedersen M.A., Viveiros de Castro E. The Politics of Ontology: Anthropological Positions // Fieldsights – Theorizing the Contemporary, Cultural Anthropology Online. January 13, 2014. URL: https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions (accessed 21 July 2020).
18. Massumi B. Introduction. Like a Thought // A Shock to Thought : Expression After Deleuze and Guattari / Ed. by B. Massumi. New York, London: Routledge, 2002. pp. xiii–xxxix.
19. Mondzain M.-J. Image, icone, economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris: Seuil, 1996. 299 p.
20. Semon R. The Mneme / Trans. by L. Simon. London: George Allen & Unwin Ltd.; New York: The Macmillan Company, 1921. 304 p.

© Издательство «Эйдос», 2020. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2020. For Private Use Only.

Международный журнал исследований культуры № 3 (40) 2020
Научное рецензируемое электронное издание

International Journal of Cultural Research # 3 (40) 2020
Peer-reviewed scientific e-journal

ISSN 2079–1100 **www.culturalresearch.ru**

Журнал входит в перечень
рецензируемых научных изданий
ВАК по специальностям
09.00.00 (философские науки)
24.00.00 (культурология)
17.00.00 (искусствоведение)

ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
Министерства образования и науки Российской Федерации

WEB OF SCIENCE
RSCI

Google scholar

CYBERLENINKA
Научная электронная
бибилотека

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

ULRICHSWEB™
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Интелрос
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ РОССИЯ

ТЕМА НОМЕРА:
СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ vs ПУБЛИЧНАЯ РЕЧЬ. АУДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ АКТУАЛЬНОЙ ПЕРФОРМАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ
Приглашённые редакторы выпуска: *Юлия Геннадиевна ЛИДЕРМАН*
Ответственный редактор: *Алина Владимировна ВЕНКОВА*

The MAIN TOPIC of the ISSUE:
STAGE SPEECH vs. PUBLIC SPEECH. THE ORAL ASPECT OF ACTUAL PERFORMATIVE CULTURE
Guest Editor: *Yulia LIDERMAN*
Managing Editor: *Alina VENKOVA*

В оформлении обложки использована фотография М. Степанова, 2020.
Cover Picture: photo by M. Stepanov, 2020.

01.10.2020
Дизайн и оригинал макет
Издательство «ЭЙДОС»

Design & layout
Publishing House EIDOS

www.eidos-books.ru