

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Философский факультет

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА



Ежеквартальный теоретический журнал / Theoretical Quarterly

VOL. 2 (21). 2023

ИЗДАЕТСЯ С / PUBLISHED SINCE

2018



Издательство Московского университета

2023

Aesthetica Universalis = Всеобщая эстетика: ежеквартальный теоретический журнал. Vol. 2 (21). 2023 / МГУ имени М. В. Ломоносова, философский факультет. — Москва : Издательство Московского университета, 2023. — с. 115.

ISSN 2686-6943

ISSN 2686-6943

© Коллектив авторов, 2023
© Философский факультет
МГУ имени М. В. Ломоносова, 2023

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA / Ноэль Кэрролл, США
Jale Erzen, Turkey / Джейл Эрзен, Турция
Peng Feng, China / Пэн Фэн, Китай
Liu Yuedi, China / Лю Юэди, Китай
Себастьян Станкевич, Польша / Sebastian Stankiewicz, Poland
Christoph Wulf, Germany / Кристоф Вульф, Германия
Марат Афасижев, Россия / Marat Afasizhev, Russia

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, Россия, главный редактор /
Sergey Dzikovich, Russia, Editor-in-Chief
Евгений Добров, Россия, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Russia, Editorial Secretary
Елена Богатырева, Россия /
Elena Bogatyreva, Russia
Степан Ванеян, Россия /
Stepan Vaneyan, Russia
Александр Лаврентьев, Россия /
Alexander Lavrentiev, Russia
Виктор Скерсис, США /
Victor Skersis, USA
Наталья Стельмак Шейбнер, США /
Natallia Stelmak Schabner, USA
Армен Апресян, Россия /
Armen Arpelyan, Russia
Дарья Козолупенко, Россия /
Daria Kozolupenko, Russia
Иван Давыдов, Россия /
Ivan Davydov, Russia
Марина Кедрова, Россия /
Marina Kedrova, Russia
Лю Сюечжэнь, Китай /
Liu Xuezheng, China
Елена Садыкова, Россия /
Elena Sadykova, Russia

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Редакционная статья ... 7

Editorial ... 9

XI ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

(ОМЭК XI). Постер Конференции

XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE

(OIAS XI). The Conference Poster ... 12

ТЕОРИЯ / THEORY

Сергей Дзикевич

НОВЫЙ ВКЛАД В ТЕОРИЮ МИМЕСИСА:

МОНОГРАФИЯ КРИСТОФА ВУЛЬФА О ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СУЩНОСТЯХ, ИХ ОБРАЗАХ,
ВООБРАЖЕНИИ И ПЕРФОРМАТИВНОСТИ ... 15

Sergey Dzikевич

NEW CONTRIBUTION TO THE THEORY OF MIMESIS:

CHRISTOPH WULF'S MONOGRAPH ON HUMAN BEINGS, THEIR IMAGES,
IMAGINATION AND PERFORMATIVITY ... 23

Пэн Фэн

КИТАЙСКИЙ ПОВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Перевод Лю Сюэчжэня ... 23

Peng Feng

THE CHINESE TURN IN CONTEMPORARY ART

Translation by Liu Xuezheng ... 44

ИСТОРИЯ / HISTORY

Виктория Горохова

ЭСТЕТИКО-КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ КРУПНОГО ПЛАНА

КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРИЕМА В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ ... 63

Victoria Gorokhova

THE AESTHETIC AND COMMUNICATIVE ASPECTS OF THE CLOSE-UP

AS A MOVIE-SHOOTING MEAN IN HISTORICAL RETROSPECTIVE ... 63

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS

Филипп Серс

ОТ КЬЕРКЕГАРА К КАНДИНСКОМУ. Часть третья.

Перевод Евгения Доброва ... 66

Philippe Serse

FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY. Part Three.

Translated by Evgeny Dobrov ... 84

ОБЗОРЫ / REVIEWS

Андрей Бутов

ОБЗОР ОТКРЫТОЙ ЛЕКЦИИ

ПРОЧИТАННОЙ КОМПОЗИТОРОМ ВЛАДИМИРОМ МАРТЫНОВЫМ

(Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 25.04.2023) ... 87

Andrey Butov

THE OPEN LECTURE

BY COMPOSER VLADIMIR MARTYNOV

(Faculty of Philosophy, Lomonosov MSU, 25.04.2023) ... 100

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ВЫСТАВКА ОБ АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ СОВЕТСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА

(«Шуваловский» корпус МГУ имени М.В. Ломоносова,

третий этаж, зона «Г», философский факультет) ... 103

EXHIBITION ON ARCHITECTURAL HERITAGE OF SOVIET CONSTRUCTIVISM

("Shuvalovsky" building of Lomonosov Moscow State University,

third floor, zone "G", Faculty of Philosophy) ... 112

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ



Дорогие читатели!

Редакционная коллегия *Aesthetica Universalis* подготовила и представляет профильной аудитории второй номер журнала в 2023 году. Все темы, намеченные изданием ранее, настоящий номер продолжает держать в поле теоретического внимания. Как и прежде, в зоне приоритетных усилий редакция сохраняет кросс-культурные проблемы эстетического опыта, которые представляют собой ключ к взаимопониманию людей.

В этом контексте мы рады сообщить читателям, что материалы XI Овсянниковской международной эстетической конференции (ОМЭК XI), которая посвящена именно эстетической проблематике диалога культур, и в том числе интеркультурному характеру развития самой эстетической науки, соответственно параметрам опубликованного нашим журналом в двух предыдущих выпусках Информационного письма, уже поступили в Организационный комитет Конференции и обрабатываются для публикации в очередном, специальном выпуске *AU*.

Неизменно ждем статьи постоянных и новых авторов по адресу редакции aestheticauniversalis@gmail.com Команда редакции находится постоянно в электронной координации, внешнее электронное общение с аудиторией также в режиме реального времени ведется на нашем одноименном сайте <http://aestheticauniversalis.ru>

Искренне ваш,

Сергей Дзикович,
главный редактор *AU*

EDITORIAL



Dear readers,

The Editorial Board of *Aesthetica Universalis* has prepared and happens to present the second issue of the journal in 2023 for aesthetic community. All the themes outlined in the previous publications, this issue continues to hold in the focus of theoretical attention. As ever, in the field of priority efforts, the editors keep cross-cultural problems of aesthetic experience, which are the key to mutual understanding of people.

In this context, we are pleased to inform our readers that the materials of the XI Ovsianikov International Aesthetic Conference (OIAC XI) - which is specially dedicated to aesthetic problems of the dialogue between cultures, including the intercultural nature of development of aesthetic science itself - corresponding to the parameters of the Call for Papers published by our journal in two previous issues, have already been submitted to the Organizing Committee of the Conference and are being processed for publication in the next, special issue of *AU*.

We are always waiting for papers by our regular and new authors at the editorial address aestheticauniversalis@gmail.com The editorial team is constantly in electronic coordination, external electronic communication with the audience is also conducted in real time on our website with the same to the journal name <http://aestheticauniversalis.ru>

Yours sincerely,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief



**XI ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
(ОМЭК XI)**

第十一届奥夫相尼科夫国际美学会议



**XI OVSIANNIKOV INTERNATIONAL
AESTHETIC CONFERENCE
(OIAC XI)**

20 – 21.11.2023 2023年11月20-21日

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOSOPHY

国立莫斯科罗蒙诺索夫大学
哲学系

МОСКВА
MOSCOW
莫斯科
2023

ТЕОРИЯ / THEORY



*Сергей Дзикевич*¹

**НОВЫЙ ВКЛАД В ТЕОРИЮ МИМЕСИСА:
МОНОГРАФИЯ КРИСТОФА ВУЛЬФА
О ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СУЩНОСТЯХ, ИХ ОБРАЗАХ,
ВООБРАЖЕНИИ И ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

Абстракт

Профессор Кристоф Вульф² - один из заметных представителей современной международной эстетики, много лет достойно представляющий как фундаментальные традиции германской философской мысли, которой мы во многом обязаны и самому появлению нашей дисциплины, так и тенденции мировой эстетической мысли самого недавнего времени. В этом отношении в его теоретической деятельности плодотворным образом характерно соединяются самые традиционные понятия эстетической теории и стремление переосмыслить их современным образом, в том числе в свете изменившейся структуры современного социума и новых исследований социальной жизни. К числу наиболее важных концептов, разработкой которых в современном формате теоретизирования занимается Кристоф Вульф относится понятие «мимесис», оно закономерно занимает ключевое место и в логической структуре недавно вышедшей на английском языке фундаментальной монографии³ этого в высшей степени значительного автора, краткий анализ идей которой предлагается в настоящей статье.

Ключевые слова

Мимесис как социальное явление, проявления мимесиса, социальные аспекты воображения, социально-когнитивная роль воображения, социокультурная типология образов, социальная природа перформативности.

¹ *Сергей Дзикевич* - доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ, главный редактор *A*; э-почта: aesthesis@philos.msu.ru

² *Кристоф Вульф* — профессор антропологии и философии образования, соучредитель Междисциплинарного центра исторической антропологии в Свободном университете Берлина, Германия, член Международного редакционного совета *AU*, его публикация открывала первый номер нашего журнала: *Вульф, К. Миметическое творчество воображения // AU. Vol. 1 (1). 2018. С. 36-58. Академическое сообщество философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова знает исследователя по участию в Овсянниковской международной эстетической конференции; э-почта: chrwulf@zedat.fu-berlin.de*

³ *Wulf, Christoph. Human Beings and their Images. Imagination, Mimesis, Performativity. London: Bloomsbury Academic, 2023. 354 p.* Этот единственный в данной публикации источник мы будем при цитировании в квадратных скобках обозначать, используя сокращенное название, номер курсивом означает страницу: [НВ]

Содержание обширной работы профессора *К. Вульфа* всеобъемлюще и последовательно экспонирует подход автора к теме, онтологически-обобщенным образом сформулированной в основной части названия и методологически конкретизированной в ее уточняющей части. Автор добивается таким образом действительно антропологически содержательного и онтологически корректного именно с антропологической точки зрения способа исследования того, что он называет «человеческими сущностями», которые предстают в исследовании не как абстрагированные от реальности схематические модели, а как экзистенциально реальные уникальные человеческие индивиды, рассмотренные в конкретных социальных обстоятельствах своего существования.

Вводная часть, озаглавленная автором «*Образы, представление и человеческое общество*» устанавливает рамочные позиции в терминологии, намечает стратегические направления исследования, характеризует его эпистемологическое значение. В его формулировке мы явственно различаем роль эстетической проблематики в антропологическом дискурсе: «... образы и воображаемое делают видимым то, что в противном случае оставалось бы невидимым, исследование изображений является важной областью антропологии». [НВ, 1] В дальнейшем автор последовательно придерживается этой линии гносеологической корреляции эстетической и антропологической проблематики: образы и осуществляющая их когнитивная способность воображения становятся для автора методологическим ключом исследования процессов социализации, социокультурного развития и социальной коммуникации.

Глава I монографии в соответствии с этим планом закономерно получает название «*Образ и воображение*». В этой главе поставлены принципиальные вопросы, касающиеся пределов когнитивного функционала воображения в человеческом познании. Этот функционал, что является самым главным, определяется именно тем, что воображение представляет собой эстетическую форму

знания, причем из системы эстетических форм знания она является ключевой формой, причем такой, которая направлена на эвристические функции. Именно поэтому общее представление человеческого субъекта о мире устойчиво называется «картиной мира», в чем отчетливо выражается образная природа соединения человеческой психикой разнородных по происхождению и верификации элементов системы знания о мире. Это обстоятельство отражается в том, что автор склонен трактовать эпистемологический статус мира как макрообраз, который он характеризует как «великий образ без формы».

Воображение в этом ключе рассматривается как важнейший фактор развития человека в социальном аспекте, который также вместе с этим развитием трансформируется и приобретает новые качества. В связи с этим автор выделяет и классифицирует наиболее важные социокультурные формы проявления этой способности, которая в монографии получает очень точное на наш взгляд концептуальное наименование «иконические формы воображения». В связи с принципиальной важностью выяснения характера участия этой способности в процессах социального развития и коммуникации автор подвергает сравнительному анализу различные теории и концепции воображения.

Глава II, получившая название «Воображение и воображаемое», имеет дело с непосредственными проявлениями этой способности в различных когнитивных процессах. Название и содержание главы явным образом отсылает читателя к известным, ставшим классическими, исследованиям процессов, функций и роли воображения, например, к фактически цитируемым в названии ключевым работам Ж.-П. Сартра. Однако автор не стремится сконцентрироваться на каком-то одном, преобладающем методологическом подходе к исследуемой проблематике, что можно было бы предположить на основании подобной отсылки к феноменолого-психологической традиции. Напротив, автор стремится избежать односторонней интерпретации такого сложного социально-индивидуального процесса как работа воображения, и

поэтому предпочитает не противопоставлять различные подходы, а, скорее, находить в них точки и возможности взаимодополнения, что делает методологию работы мультидисциплинарной, в отличие от множества монометодологических и монодисциплинарных попыток интерпретации воображения, и, поистине конструктивно-постмоденистской.

В этой главе автор продуктивно освещает интересующие стороны работы способности воображения, что позволяет удовлетворительно интерпретировать феномены «коллективности» его работы, а также социально-историческую динамику воображаемого: например, аспекты взаимопересечения и преемственности общих «картин мира», а также принципиально важных фрагментов «композиций» этих «образов без формы». Подобный анализ позволяет автору корректно установить онтологический и эпистемологический статус таких явлений познания как «воображаемое», «символическое» и «реальное», указав на то обстоятельство, что первые два не представляют собой противоположность третьему, а все три формы являются взаимосвязанными фазами освоения социально-индивидуальным человеческим субъектом среды существования.

Особую роль в эстетико-антропологической аналитике автора занимает такой концепт, как «перформативность», прямо отнесенный автором к инструментальным и коммуникативным аспектам социальной работы воображения. Это позволяет совершенно иначе взглянуть на все проявления художественной деятельности, которые принято называть «перформативными» и, в том числе, на такой комбинаторный вид современного художественного действия, который получил название «перформанс». Указанные художественные практики с точки зрения эстетико-антропологического анализа, предпринятого К. Вульфом, представляют собой не попытки «удвоения» реальности за счет фантастических условных аналогов, а закономерные проявления в режиме деятельности работы воображения как главного эстетико-эвристического канала человеческой деятельности.

Продуцирование перформативных образов оказывается закономерной, адекватной и системной формой эстетической коммуникации познания через воображение. Поэтому автор склонен рассматривать перформативность в первую очередь в деятельностно-инструментальном аспекте, и только во вторую очередь в аспекте собственно художественной креативности. Подобный подход позволяет иначе взглянуть и на когнитивную природу мимесиса, которая досталась человеческой психике в результате эволюции: сначала мимесис это - «делай, как я», что практикуется во всех случаях научения в высокоорганизованной природной среде, и только затем, и в трансформированном виде, мимесис это - «художественное подражание».

Описанный подход детально конкретизируется автором в *главе III*, проводящей его под точным рубрикационным названием «*Воображение и практики тела*» в область структурно-коммуникативного анализа эволюционно приобретенных органических возможностей человеческого мимесиса на уровне физиологической антропологии. В этой части автор основательно и фундаментально анализирует когнитивные практики игр и «забав», проводит глубокий антропологический анализ танца, дающий базовый подход к его эстетической оценке и предлагает в связи с этим обоснованный взгляд на эстетико-коммуникативную природу человеческой потребности в ритуалах.

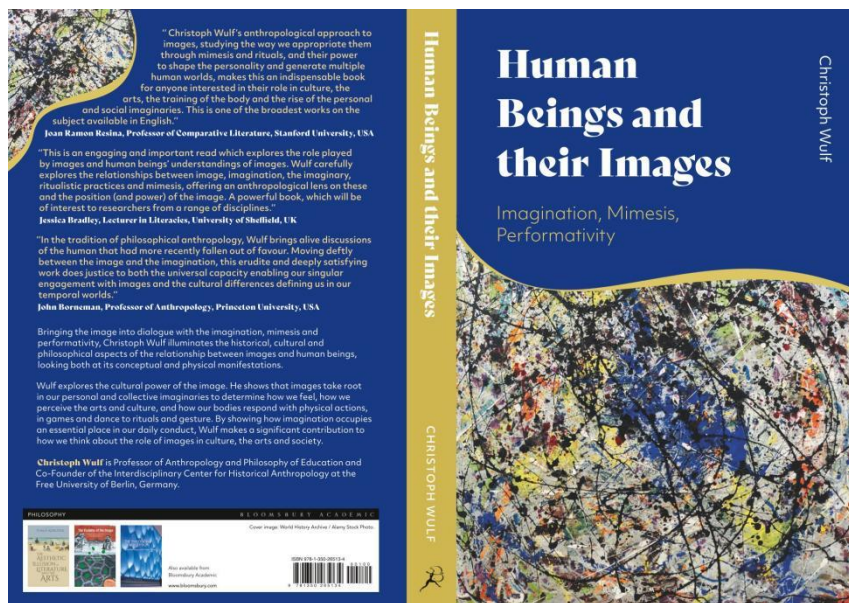
Эта стратегия позволяет иначе оценить эстетико-коммуникативную природу «языка» жестов, который оказывается как органически базовый вовсе не опосредованным структурными вербальными средствами иллюстративным каналом, а прямым выражением работы воображения, эстетически равнозначным, а возможно, и более адекватным реальности сообщения, чем вербальное сообщение. Подобный тип обоснования и взгляда на жестикулярную и вербальную коммуникацию как параллельные информационные процессы, позволяет иначе взглянуть как на фундаментальный анализ структуры эстетической коммуникации, так и на некоторые прикладные его вопросы: например, на

соподчинение освоения искусства сценической речи и сценического поведения в научении студентов театральных учебных заведений актерскому мастерству. Проблема практически-деятельностной первичности мимесиса в отношении его художественных применений и в этом случае проявляет свою фундаментальность и специфику.

Глава IV под названием «*Мимесис и культурное обучение*» закономерно продолжает тему миметического научения, переводя ее в область практик человеческой культуры и характерных для нее типов миметических коммуникаций. Автор совершенно закономерно и обоснованно, опираясь на продемонстрированную им выше эволюционно-антропологическую базу, трактует фундаментальный слой культурной сциализации как «миметическое обучение». С этой точки зрения трактуются социальные привычки, обычаи, уклады, традиции, образы поведения, трактующиеся как «нематериальное культурное наследие», среди них особую роль играют те обычаи, которые автор идентифицирует как «семейные ритуалы», прямо создающие «семейное счастье», как залог человеческого благоденствия.

Если мы примем во внимание роль философии, отведенную Аристотелем в «Никомаховой этике» философии, то мы поймем, что в этом завершении эстетическая антропология профессора К. Вульфа действительно достигает уровня философского совершенства. Предложенная им концепция отличается последовательностью, непротиворечивостью и гуманитарной глубиной.

В *заключении* под названием «*Сила образов*» автор подчеркивает действенный и определяющий характер образно-миметической социальной коммуникации, указывает на дальнейшие направления исследований в этой области, которая никогда не может быть исчерпанной, как не может быть исчерпанным богатство культурной практики. В заключение нашего краткого анализа мы укажем на обширный список литературы, который подробнейшим образом составил автор и на большое значение, которое мы видим в его выдающемся теоретическом труде.



Илл. 1 / Ill. 2

Обложка монографии Кристофа Вульфа в английском издании /
 The cover of Christoph Wulf's monograph in the English edition.

*Sergey Dzikevich*⁴

**NEW CONTRIBUTION TO THE THEORY OF MIMESIS:
CHRISTOPH WULF'S MONOGRAPH
ON HUMAN BEINGS, THEIR IMAGES,
IMAGINATION AND PERFORMATIVITY**

Abstract

Professor *Christoph Wulf*⁵ is one of the prominent representatives of contemporary international aesthetics, for many years worthy of representing both the fundamental traditions of German philosophical thought, to which we owe much to the very appearance of our discipline, and trends of the world aesthetic thought of the most recent time. In this regard, his theoretical activity fruitfully combines the most traditional concepts of aesthetic theory and the desire to re-think them in a contemporary way, including in the light of the changed structure of modern society and new studies of social life. Among the most important concepts that Christoph Wulf is developing in the contemporary format of theorizing we immediately find the concept of “mimesis”, it naturally occupies the key place in the logical structure of the fundamental *monograph* recently published in English⁶ by this highly significant author, a brief analysis of the ideas of which is offered in this article.

Keywords

Mimesis as a social phenomenon, manifestations of mimesis, social aspects of imagination, socio-cognitive role of imagination, socio-cultural typology of images, social nature of performativity.

⁴ *Sergey Dzikevich* - AU Editor-in-Chief, e-mail: aestheticauniversalis@gmail.com

⁵ *Christoph Wulf* - Professor of Anthropology and Philosophy of Education, co-founder of The Interdisciplinary Center for Historical Anthropology at the Free University of Berlin, Germany, member of the AU International Editorial Board, his publication opened the first issue of our journal (*Wulf, Ch. The Mimetic Creation of the Imaginary. Anthropological Prerequisites of Mimetic Processes // AU. Vol. 1 (1). 2018. P. 15-35*). Academic community of the Faculty of Philosophy at Lomonosov Moscow State University happens to know the researcher from his participation in the Ovsianikov International Aesthetic Conference; e-mail: (hidden)]

⁶ *Wulf, Christoph. Human Beings and their Images. Imagination, Mimesis, Performativity. London: Bloomsbury Academic, 2023. 354 p.*This unique source in this publication, when cited in square brackets, we will designate using the abbreviated title, the number in italics means the page: [HB]

*Пэн Фэн*⁷

КИТАЙСКИЙ ПОВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

*Перевод Лю Сюечжэня*⁸

Абстракт

«Современное искусство» - это эластичное понятие, которое может относиться как ко всему современному искусству, так и к конкретному виду искусства сегодня. Как особый вид искусства, любое современное искусство имеет свои ограничения. Поэтому современное искусство - это поле конкурирующих теорий и практик, и различные теории и практики должны не только не исключаться, но и поощряться. В этом контексте существует настоятельная необходимость в китайском повороте в современном китайском искусстве. Такой китайский поворот не только поможет китайскому современному искусству обрести свои корни, но и будет способствовать великому процветанию современного искусства в мире.

Ключевые слова

Современность, искусство, Китай, поворот.

Современное искусство часто представляет себя как интернациональное, но какое бы определение современного искусства ни использовалось сегодня, за ним стоит определенная позиция. На практиков и исследователей современного искусства неизбежно влияют общества и культуры, в которых они работают, создавая разнообразный ландшафт современного искусства по всему миру. К сожалению, китайские современные художники и исследователи-теоретики не смогли сформулировать свое

⁷ Пэн Фэн - один из ключевых представителей современной китайской эстетики, профессор Пекинского университета, практикующий куратор современного искусства, вице-президент Международной эстетической ассоциации (IAA), член Международного редакционного совета AU; э-почта: pengf@pku.edu.cn

⁸ Лю Сюечжэнь - аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член Редакционной коллегии AU; э-почта: lxuezhen@outlook.com; перевод выполнен при научной редакции С.А. Дзюкевича, научного руководителя аспиранта и главного редактора AU; э-почта: aestheticauniversalis@gmail.com

собственное современное искусство. Мы либо избегаем современного искусства, либо принимаем какую-то чужую концепцию современного искусства. Эта ситуация серьезно ограничивает развитие современного искусства в Китае. Нам срочно необходим китайский поворот в современном искусстве, и мы надеемся на скорейшее формирование современного искусства, основанного на китайских культурных традициях и социальных реалиях.

I. Национальные концепции и факторы приобретения

В сентябре 2008 года в Национальном художественном музее Китая была представлена экспозиция «Мельница» (磨石-мельничный камень. - Л.С.) - групповая выставка китайской и шведской современной живописи. В моем обзорном эссе о выставке было предложено разделить историю современного китайского искусства на три этапа, которые, если кратко, таковы: «учиться у Запада», «для Запада» и «для себя». Только на третьем этапе, по мнению автора, мы можем по-настоящему назвать его «китайским современным искусством». «Третий этап китайского современного искусства наконец-то вышел из-под западного влияния и стал настоящим китайским современным искусством. Это искусство не подражает западному искусству как критерию и не подчиняется западному видению, а берет на себя задачу построения китайской современной культуры».[1] В мае 2009 года в Пекине состоялся первый Международный форум по китайскому современному искусству под председательством автора и Джеймса Элкинса. Более тридцати китайских и зарубежных теоретиков, включая Ханса Белтинга, Хэла Фостера, Терри Смита, Гао Минлу и Пань Гункая, собрались в Пекине на трехдневный семинар на тему «Что такое китайское современное искусство». Основной доклад автора «Дороги к середине: предварительная теория о китайском современном искусстве» излагал теорию современного искусства, основанную на китайской

философии и китайской реальности.[2] На самом деле, с начала двадцать первого века автор неоднократно подчеркивал необходимость того, чтобы китайское современное искусство было не только «современным», но и «китайским». В своей статье «Призыв к современному искусству с китайской позицией» автор заканчивает ее такими словами:

Учитывая, что понятие современного искусства - очень расплывчатое и открытое понятие, и, что более важно, учитывая разнообразие уже существующего современного искусства, я бы утверждал, что эстетики, критики и сами художники должны серьезно отнестись к вопросу современности. Мы не можем полностью отказаться от понятия современного искусства только потому, что уже существует определенная коннотация «современного искусства». Мы можем не соглашаться с определенным типом или стилем «современного искусства», но мы не должны отказываться от права продвигать свое собственное современное искусство. В растущей игре современного искусства нам нелегко отказаться от своей позиции. После того, как мы деконструировали понятие «современное искусство» с его специфическими коннотациями, мы можем использовать термин «современное» так же, как мы используем современную философию, современную экономику, современную политику, современную науку и так далее, чтобы установить китайскую позицию и внести китайский вклад в различные области «современного». Мы можем использовать термин «современный» так же, как мы используем современную философию, современную экономику, современную политику, современную науку и т.д., чтобы установить китайскую позицию и внести китайский вклад в различные области «современного».[3]

Автор отдает себе отчет в том, что его взгляды могут вызвать дискомфорт у некоторых людей, особенно у исследователей международного сообщества, которые могут предположить, что я занимаю чрезмерно национально-ориентированную позицию. Ричард Вайн, например, выразил в достаточной мере смешанные чувства в своих комментариях в статье о 54-й Венецианской международной биеннале искусств, где я выступил одним из кураторов.⁹ С одной стороны, он отмечает, что «китайский павильон может стать духовным буфером от визуальной перегрузки

⁹ Автор статьи выступил куратором китайского павильона в рамках этой выставки, считающейся наиболее показательной для определения тенденций развития современного искусства в мире. - *Ред.*

Биеннале» и что работы в китайском павильоне «не только напоминают наполненные туманом пространства традиционной пейзажной живописи, но и вызывают в памяти эту тонкую, податливую и всеобъемлющую рассеянность. Именно в силу этой диффузности китайская культура поглотила множество самозванных завоевателей на протяжении тысячелетий»; с другой стороны, он отмечает, что «намек на возрождающийся национализм в экспозиции может вызвать у некоторых зрителей дискомфорт».[4] Я думаю, что в число этих «некоторых зрителей» здесь, скорее всего, входит и он сам.

Однако акцент на национальной или этнической принадлежности не был уникальным в решающий момент художественного поворота. Когда в середине XX века Соединенные Штаты соперничали с Европой за центр искусства, критики также часто разыгрывали американскую карту. Харолд Розенберг публикует текст под названием «Американские художники действия»,[5] Клемент Гринберг исследует тему «Американская живопись».[6] Абстрактные экспрессионисты, такие как Поллок и де Кунинг, названы американскими художниками, создавшими абстрактные картины, которые считаются американской живописью. После 1970-х годов, неудовлетворенные холодностью и пустотой абстрактного выражения, молодые европейские художники начали возвращаться к фигуративной живописи, формируя движение «Суперавангард» в Италии и «Новые выражения» в Германии, тем самым закрепив «итальянский суперавангард» и «немецкие новые выражения» в истории искусства XX века. За этим последовал подъем молодого поколения художников в Великобритании, которые добились большого успеха под именем «молодых британских художников» (Young British Artists). Подобных примеров в истории искусства множество. Те, кто критикует нас за игру с концепцией нации - это те же люди, чье собственное искусство вышло на мировой уровень под эгидой концепции нации. Двойные стандарты в политике также широко распространены в искусстве.

До того, как современное искусство стало самостоятельным термином, то есть до того, как ему придали определенную ценность и отождествили с определенным направлением, о современном искусстве было принято говорить в терминах стран. Например, термины «современное итальянское искусство», [7] «современное американское искусство», [8] «современное швейцарское искусство», [9] «современное бельгийское искусство», [10] «современное японское искусство» [11] и так далее - обычное дело в газетах и журналах. Никто не боится говорить об искусстве от имени страны, и очень часто искусство ассоциируется с государством. Ведь любое искусство неизбежно подвержено влиянию социальных и культурных традиций общества, в котором оно создается. Если воспользоваться терминологией Гомбриха, это называется приобретенным знанием. Ни один художник не может избежать этого приобретенного знания. [12] В этом смысле приобретенное знание не является результатом выбора творца, а в чистом смысле является дано, поскольку никто не может выбрать свое рождение. Человек уже существует в мире как человеческое существо и уже несет в себе все виды приобретенного знания, прежде чем он становится способным к саморефлексии и самовыбору. Даже если и есть художники, испытавшие влияние чужих культур или получившие таинственный «апокалипсис» и сознательно или бессознательно избежавшие влияния усвоенных факторов, так называемое «бегство» здесь лишь поверхностное и частичное. Хотя это влияние может уйти из сферы сознания после того, как подвергнется давлению, оно остается дремлющим в подсознании и становится нашей культурной ДНК и культурными инстинктами. Искусство - это еще одна область, где творчество особенно ценится, и один из источников творчества таится в наших инстинктах. С момента создания национального государства понятие нации было одновременно политическим и культурным понятием. Современное искусство, как важная часть культуры, неизбежно подвержено влиянию концепции нации. Хотя в своем стремлении к большему творчеству художники впитывают широкий спектр иностранных

культур и заимствуют все лучшие элементы искусства, усвоенный элемент, который является культурным геном и инстинктом, невозможно стереть. Именно благодаря различным приобретенным элементам мир искусства и человеческой цивилизации так богат и разнообразен.

II. Упор на приобретение и творчество

Искусство неизбежно подвержено влиянию приобретенных факторов. Это влияние может, с одной стороны, в определенной степени ограничивать искусство, а с другой - ориентировать его на ландшафт разнообразия. В более широкой схеме вещей культуры разных стран и народов вместе образуют разнообразный ландшафт человеческой цивилизации, в котором искусство играет лишь частичную роль. В более мелком контексте творения художников способны привести к резким изменениям в местной культуре. Таким образом, художественное творчество и приобретение культуры в определенной степени противоречат друг другу. Именно это противоречие создает напряжение, которое движет эволюцией мировой культуры. Если культурное приобретение создает культурное разнообразие в общее время, то художественное творчество способствует формированию культурного разнообразия во времени.

Стремление искусства к творчеству привело к тому, что его трудно определить. Рассмотрев различные определения искусства, Моррис Вейтц приходит к выводу, что искусство - это совокупность семейных сходств¹⁰ и что дать ему определение невозможно. Вейтц говорит: «Именно экспансивный, авантюрный характер искусства, его постоянное изменение и создание новых и новых творений,

¹⁰ См. анализ истории вопроса и справки по персоналиям: *Дики, Дж.* Искусство и эстетическое. Институциональный анализ. (Фрагменты) / Пер. С.А. Дзиковича // *AU. Vol. 1 (1).* 2018. С. 111-152. Полный текст перевода на русский язык этого принципиального исследования также вскоре предполагается к выходу в свет в серии «Библиотека Всеобщей Эстетики», инициированной нашим журналом. - *Ред.*

делает невозможным закрепление какого-либо набора определяющих характеристик».[13] Стремление к творчеству, по мнению Вейтца, делает искусство по своей сути открытым и непостоянным понятием, областью, которая гордится своей оригинальностью, новизной и инновациями. Даже если бы мы смогли обнаружить набор условий, охватывающих определение всех произведений искусства, нет никакой гарантии, что в будущем искусство подчинится таким ограничениям; более того, есть все основания полагать, что искусство сделает все возможное, чтобы осквернить их.[14] Эфемерное разнообразие, возникающее в результате творчества, становится особенно очевидным в современном искусстве.

Конечно, творчество - это не вся история искусства, как и стремление к творчеству в современном искусстве, ведущее к изменению всей истории культурного разнообразия. В определенные моменты истории и в определенных культурах искусство известно своей приверженностью традициям. Платон, например, отмечал, что :

Египтяне, похоже, давно поняли принцип, о котором мы сейчас говорим: молодые граждане должны были привить себе привычку любить только те формы и тона, которые выражали добродетель. Они зафиксировали эти формы и тона и выставили образцы в храмах, запретив любому художнику или артисту вводить в них новшества или отказываться от традиционных форм для создания новых. И по сей день в этих видах искусства и в музыке не допускается никаких изменений. Вы увидите, что их произведения искусства до сих пор написаны или изваяны в той же форме, что и 10 000 лет назад, и - это правда, а не преувеличение - их древние картины и скульптуры ничем не отличаются от современных, а их техника все та же.[15]

Приверженность традициям создала культурное разнообразие, которое является современным. Этот вид искусства сегодня принято относить к культурному наследию, а если они не наделены идеями и трансформациями, то их обычно не относят к современному искусству. Но именно по контрасту с этим явлением, которое остается неизменным на протяжении длительного периода времени, изменения в искусстве ценны и узнаваемы.

После XX века, в котором ценились оригинальность, уродство и даже отвращение, XXI век начался с возвращения к искусству, в котором красота считается общепризнанной, а человеческие предпочтения в отношении красоты сохранились в генах, которые остались неизменными с тех пор, как человек завершил свою эволюцию.[16] Это похоже на открытие Артура Данто о том, что человеческое зрение эволюционировало только без истории. Данто красноречиво утверждает, что если наша способность видеть меняется со временем, то мы теряем способность распознавать изменения.[17] Таким образом, художественный ландшафт, который мы видим, состоит как из переменных, так и из постоянных величин, напряжение между которыми формирует разнообразный ландшафт мирового искусства, и современное искусство не является исключением.[18]

III. Та же эпоха, настоящее время и современность

Итак, что же такое современное искусство? Сегодня, кажется, трудно определить, кто впервые использовал термин «современное искусство», не в последнюю очередь потому, что слово «contemporary», которое переводится как «современный», само по себе означает «той же эпохи». Любой человек любого возраста может назвать художественные явления своего времени «современными». В книге Эрнста Гомбриха «История искусства» мы видим, что он использует термин «contemporary», когда описывает школы искусства Ренессанса, барокко, неоклассицизма и романтизма,[19] «та же эпоха» - это чисто темпоральное понятие, которое не имеет ничего общего со стилистическими типами или ценностными суждениями в искусстве.

По мере развития XIX века англоязычный мир особенно полюбил термин «contemporary» в отношении искусства и художников того периода. Например, в 1894 году Хелен Циммерн опубликовала статью в журнале «Modern Art» под названием «Современное

итальянское искусство», в которой изложила основную ситуацию с живописью и скульптурой в Италии в конце XIX века. Циммерн описывает преобладание жанровой живописи, подъем реалистической живописи, распространение импрессионизма, упадок исторических и классических сюжетов, расцвет портрета, продолжение религиозных сюжетов и скульптуры в Италии того времени, критикует консерватизм Итальянской академии, бремя традиций, отсутствие государственного руководства и снижение общественного интереса. По мнению Циммерн, у итальянского искусства сохранялась надежда, несмотря на трудности, с которыми оно сталкивалось в условиях экономического спада.[20] В целом, в статье Циммерн «contemporary» использовалось как чисто темпоральное понятие. Хотя сегодня мы могли бы перевести его как «современное итальянское искусство», на самом деле оно не имеет сегодняшнего значения современного искусства; оно относится к текущему искусству того периода. Поскольку автор лишь описывает текущее искусство, которое он видел, ему нет необходимости говорить о нем как о факте, специально определяя понятие «современность» и придавая этому некоторое особое значение.

В 1935 году Руфь Бенджамин опубликовала статью «Можем ли мы судить о современном искусстве?» в журнале «The American Magazine of Art».[21] В этом эссе, хотя термин «contemporary» относится и к «современникам», автор не совсем описывает факты, а скорее указывает на отличительную особенность произведений современного искусства, которая заключается в том, что трудно определить их ценность. Однако эта характеристика искусства, похоже, не относится ни к современникам античной эпохи, ни к средневековым, ни даже к современникам эпохи Ренессанса. Сам автор признает, что хотя наша оценка мастеров Ренессанса (таких как Рафаэль) несколько изменилась с течением времени, это не мешает быть исторической аксиомой тому суждению, что Рафаэль был великим художником. Другими словами, в эпоху Возрождения и ранее люди того времени могли выносить суждения об этом. Только после XVIII века стало трудно судить о ценности произведений

искусства своего времени. Бенджамин приводит многочисленные примеры критиков того времени, которые неверно оценивали искусство своих современников, причем Дидро, Готье, Рёскин, Золя и множество других знаменитостей не были пощажены. Таким образом, искусство в глазах современников разделилось на два лагеря: в одном - искусство, о котором могли выносить суждения люди той же эпохи, и другой - искусство, о котором люди той же эпохи не могли выносить суждений. В целях разграничения автор той статьи называет первое «искусством той же эпохи», а второе - «искусством актуального времени». Менее строго говоря, до XVIII века существовало только «современное искусство», а не «актуальное искусство». После XVIII века существовало как «искусство той же эпохи», так и «искусство актуального времени». Это понятие «актуальное искусство» в некотором смысле связано с тем, что мы сегодня называем «современным искусством». В 1960 году Лестер Лонгман опубликовал свое эссе «Критические критерии современного искусства».[22] Это - ранний документ, который тесно связан с тем, что сегодня известно как «современное искусство». По наблюдениям Лонгмана в то время, начиная примерно с 1945 года, критерии оценки искусства стали размытыми, а эстетическая природа вневременных ценностей, проясненных стандартной эстетической теорией, была полностью перевернута. «В результате, даже если кто-то хорошо знал критика, было просто невозможно предсказать, что он подумает о конкретном произведении современного искусства, особенно если художник был относительно неизвестен и его еще нельзя было четко классифицировать».[23] Под «современным искусством» Лонгман подразумевает не широкое «искусство той же эпохи» и не относительно ограниченное «искусство текущего дня», а абстрактную экспрессионистскую живопись, расцветшую в США в 1950-х годах. Как отмечает Лонгман, «многие критики убеждены, что абстрактный экспрессионизм или живопись действия - это стиль истинной современности».[24] Здесь Лонгман использует термин «contemporary» и рассматривает «оригинальность» как важный элемент «современности». Лонгман

пишет: «В современном мире искусства стандартом ценности, пользующимся наивысшим престижем, является оригинальность и ее следствие: современность и иррациональность».[25] Такое использование «современности» также очень близко к тому, что мы сегодня назвали бы «современным искусством» в смысле «современности». В случае Лонгмана современное искусство становится специфическим видом искусства, с определенными ценностями и стилями. Хотя Лонгман несколько критически относится к стремлению к «современности», «оригинальности» и «иррациональности» в «современном искусстве», он не критикует эти ценности. Он использовал эти термины не иначе, чем это делается сегодня.

Понятия «современное искусство» и «современность», широко используемые сегодня, можно получить, просто изменив негативное отношение Лонгмана на утвердительное. У Данто мы можем видеть такое использование термина «современное искусство». Нет более четкого описания современного искусства, чем у Данто. Это, конечно, не означает, что точка зрения Данто обязательно верна.

Данто отмечает, что хотя и «настоящее время», и «современный» имеют различные значения, между ними нет большой разницы, когда речь идет о времени, поскольку оба они относятся к недавним, продолжающимся событиям. Поэтому переход от «современного» к «настоящему» происходит естественно и незаметно. Художники, находящиеся в процессе этого перехода, сначала не осознают его, и лишь позже, в ретроспекции, понимают, что он уже произошел. Сам Данто признается: «Долгое время я думал, что «современное искусство» - это искусство текущего дня, которое создается сейчас».[26] Однако, когда Данто принимает точку зрения Белтинга¹¹ о том, что переход от «предмодерна» к «модерну»

¹¹ Артур Данто неоднократно заявлял о своей солидарности с позицией Ханса Белтинга в обсуждаемом вопросе, более того, он писал о том, что они одновременно и независимо опубликовали эту позицию. Работы А. Данто хорошо известны в профильном русскоязычном сообществе, хотя его наследие нельзя считать в достаточной мере переведенным и апроприированным в отечественной эстетической науке, работы же Х. Белтинга вообще известны мало. Данто, безусловный классик современной эстетики, ссылается на Белтинга не в одной работе и неоднократно, что показывает высокий авторитет последнего.

является аналогичной ситуацией, он бессознательно ослабляет и даже разрушает свой собственный аргумент. В целом, ни одно преобразование в истории не происходило в одночасье, и границы между двумя видами искусства четко различимы. Во многом это связано с нашим ощущением времени. Если мы рассматриваем только отношения между «прошлым» и «современностью», то история непрерывна, и только тогда, когда «будущее» раскрывается и реализуется, обнаруживается определенный разрыв между «прошлым» и «настоящим». В этом смысле Данто видит переход между «модерном» и «современностью», который он обнаруживает, как сходный с переходом от «предмодерна» к «модерну», который обнаруживает Белтинг. «Современны», они оба, переходы происходят естественно и незаметно, и это кажется само собой разумеющимся. Однако «предмодерну» не имеет смысла указывать на «актуальность» по времени. Разница между «предмодерном» и «модерном» гораздо больше, чем между «современным» и «настоящим».

Это Данто в действительности хорошо понимает. В частности, он отмечает отличие от столь желанного для современного искусства разрыва с искусством прошлого, искусство текущего времени не противопоставляется в явном виде искусству прошлого. Разделение между искусством текущего времени и искусством модерна происходит незаметно. Данто отметил:

В некотором смысле, это - чувство, которое больше не принадлежит к макронарративу, которое предстает в нашем внутреннем мире где-то в зоне между беспокойством и волнением, как способ обозначить историческую чувствительность к сегодняшнему дню, что, если мы с Белтингом на верном пути, помогает определить острое различие, и я думаю, что осознание этого начало появляться только в середине 1970-х годов, между современным и современным искусством. Выставка «Арсенал» (Armory Show) 1913 года использовала в качестве эмблемы сосновый флаг времен американской Войны за независимость, празднуя разрыв с искусством прошлого. Берлинское движение дада объявило искусство мертвым, но на том же плакате Рауля Хаусмана «машинное искусство Татлина» было благословлено на долголетие. В

В частности, речь идет о работе: *Belting, H. Likeness and Presence: The Image before the End of Art. Chicago, 1994. - Ped.*

отличие от него, искусство текущего дня не выступает против искусства прошлого, не чувствует, что прошлое - это нечто, что должно заслужить свое освобождение, не говоря уже о том, что как искусство в целом оно фундаментально отличается от современного искусства. Частью определения современного искусства является то, что искусство прошлого может быть использовано до тех пор, пока (современный) художник желает этого. Для них (современных художников) то, что недоступно, - это только дух прошлого, времени, когда создавалось это искусство.[27]

Как указывает Данто, когда современное искусство порвало с классическим, художники запустили мощные движения, с лозунгами и символами. Одним из лозунгов движения современного искусства было осквернение красоты. Ньюман, например, один из главных художников современной живописи, заявил, что импульсом современного искусства является уничтожение красоты.[28] В Западной Европе и Северной Америке движение современного искусства возникло в первой половине XX века. Осквернение красоты в современном искусстве имело четкий политический и социальный контекст. Как отмечает Ричард Шустерман, «к XX веку, особенно после двух страшных мировых войн, художники начали сомневаться в роли и ценности красоты и эстетического опыта, потому что искусство, которое могло обеспечить красоту и приятный эстетический опыт, ничего не делало, чтобы положить конец уродству войны. Самые культурные и эстетически развитые европейские страны были также самыми злыми и разрушительными в войне. Те, кто был лишен жалости и сострадания во время войны, были теми самыми людьми, которые плакали в эстетическом опыте. Соучастие между красотой и эстетическим опытом и ужасами цивилизованного общества заставило художников отвергнуть приятные эмоции эстетического опыта». [29]

Очевидно, что социальный контекст, в котором возникло современное искусство, хорошо подходит для грандиозных нарративов. Социальный контекст, в котором возникло современное искусство, с другой стороны, не поддается грандиозным повествованиям. Данто подчеркивает, что исторический разрыв

между современным искусством и искусством модернизма возникает только после завершения грандиозного нарратива истории искусства. Пока грандиозное повествование истории искусства не закончилось, не хватает исторической чувствительности, чтобы распознать этот разрыв, поэтому, хотя он и произошел, его долгое время не осознают. Именно в этом смысле автор утверждает, что различие между современным искусством и искусством модерна отличается от различия между современным искусством и искусством предмодерна. Согласно формулировке Данто, современное искусство - это только определенный вид искусства после 1970-х годов. В таком случае современное искусство - это не современность и не текущее искусство, а особый вид искусства внутри современного искусства и текущего искусства. Любая эпоха имеет своих современников, но не любая эпоха имеет свое современное искусство. После XVIII века появилось современное искусство, то есть искусство, о ценности которого современникам было трудно судить, но современного искусства еще не было. Современное искусство появилось только после 1970-х годов.

Данто также отмечает, что современное искусство в этом смысле нельзя путать с постмодернистским, несмотря на то, что они родились в сходной хронологии. Понятие постмодернистского искусства, поскольку оно слишком рано претерпело метаморфозы и превратилось в стиль, не может относиться к искусству, которому случается быть. Данто называет современное искусство в этом смысле «постисторическим»:

Некоторые уже предположили, что, возможно, нам следует просто говорить об этих постмодернизмах. Но когда мы это делаем, мы теряем способность распознавать, классифицировать и чувствовать, что постмодерн обозначает определенный стиль. Мы можем писать «современный» с большой буквы и использовать его для обозначения всего, что хочет обозначить постмодернистский разбор, но опять же мы чувствуем, что нет никакого узнаваемого стиля, что все может подойти. Однако, на самом деле, это отличительная черта визуального искусства с конца модернизма. Как фаза, она определяется отсутствием объединяющего стиля, или, по крайней мере, этого объединяющего стиля: его можно возвести в стандарт и использовать как основу для развития узнаваемых способностей, в результате чего исчезает

возможность повествовательного направления. Вот почему мне нравится называть это просто постисторическим искусством. Все, что было сделано раньше, может быть сделано сегодня и может быть примером постисторического искусства.[30]

Для Данто искусство прошлого может быть воссоздано в современном искусстве. Разница между современным искусством и искусством прошлого заключается не в том, что происходит на ощутимом уровне, а в том, что происходит на духовном уровне. Современные художники могут взять из прошлого все, что угодно, за исключением духа, в котором художник создавал искусство в прошлом. Эта духовность, которую Данто называет «теоретической атмосферой», не распознается органами чувств.[31] Поэтому современное искусство ставит философский вопрос об идентификации неидентифицируемого.[32] Вкратце, согласно концепции Данто, любое искусство, когда-либо существовавшее в истории, может стать современным, если ему дать новую интерпретацию и создать «теоретическую атмосферу».

На самом деле, под этим современным искусством, которое очень ограничено, Данто подразумевает определенный вид искусства в Нью-Йорке с 1970-х годов, тот, который представлял Энди Уорхол. Данто не приносит за это никаких извинений. Он также с гордостью говорит о географическом преимуществе своего пребывания в Нью-Йорке. По его мнению, Нью-Йорк середины и конца XX века был игровой площадкой для философов искусства, поскольку город бурлил новыми талантами, новыми работами и новыми идеями. Данто пишет: «Было бы прискорбно, если бы кто-то философски интересовался искусством все эти годы и жил в другой части света. Я всегда благодарен за то, что в то время жил в Нью-Йорке. Я думаю, что в тот период заниматься философией искусства можно было только в Нью-Йорке, чего не было больше нигде в истории». [33]

Очевидно, что современное искусство, как его определил Данто, было только тем искусством, которое он наблюдал, то есть искусством, которое создавалось в Нью-Йорке в 1970-х годах. Это

современное искусство не могло охватить искусство других стран и регионов в 1970-е годы, как и более поздний итальянский авангард, немецкую неоэкспрессию и молодых британских художников. Не только теория современного искусства Данто ограничена, но и любая концепция этого искусства. Даже идея Белтинга о «глобальной теории современного искусства»[34] не может по-настоящему охватить глобальное современное искусство, не говоря уже о том, чтобы оно не было отброшено последующими художественными практиками. Трудно поддерживать широкую и продолжительную действенность такой предвзятой теории современного искусства.

IV. Другие комментарии

Если любая теория и практика современного искусства неизбежно имеет свои ограничения, то современное искусство должно быть полем, в котором различные теории и практики конкурируют друг с другом, а различные теории и практики должны не только не отвергаться, но и поддерживаться, и поощряться. В этом контексте существует настоятельная необходимость в китайском повороте в современном китайском искусстве. Такой китайский поворот не только поможет китайскому современному искусству обрести свои корни, но и будет способствовать великому процветанию современного искусства в мире. Нам не стоит беспокоиться, что разнообразие современного искусства приведет к так называемому «столкновению цивилизаций». Ведь искусством не нужно пользоваться, его нужно ценить. В случае объектов использования мы нуждаемся в единообразии, чтобы добиться эффективности. В случае объектов оценки мы нуждаемся в разнообразии, чтобы усилить чувство прекрасного.[35]

Благодаря своим давним культурным традициям и обширным социальным практикам Китай имеет все возможности для рождения мощных китайских версий современного искусства. Глубокие

культурные традиции играют роль констант современного искусства, а великие социальные практики - роль переменных современного искусства. Огромное напряжение между «приобретением» и «творчеством» в китайском современном искусстве стало мощной движущей силой художественного развития. Фактически, вступая в XXI век, китайские художники и теоретики стали осознанно подходить к построению современного китайского искусства. Публикации Гао Минлу,[36] Чэнь Ямэя,[37] концептуальные разработки современного искусства и выставки автора настоящей статьи основаны на традиционных китайских эстетических идеях, таких как «образность», «основная мысль» и «абстракция».[38] Все это представляет собой усилия по осуществлению китайского поворота в современном искусстве. По мнению автора, западная теория современного искусства до сих пор не избавилась от культа произведения искусства, что особым образом отражает глубоко укоренившийся капиталистический фетишизм. Для того чтобы современное искусство вышло из теоретического и творческого кризиса, необходимо изменить ситуацию и перейти от нарратива, сложившемуся вокруг «произведения искусства» к нарративу, который должен сложиться вокруг «художника». Искусство - это не создание вещей, а воспитание людей, что имеет глубокую теоретическую и обширную практическую поддержку в традиционном китайском гуманистическом искусстве.[39] Если китайские художники и теоретики смогут обратить внимание на свои собственные традиции и практики, то китайский поворот в современном искусстве произойдет совершенно закономерно.

Для достижения китайского поворота в современном искусстве нам срочно необходимо сделать две вещи: с одной стороны, строительство теории искусства и художественной критики, а с другой - большое развитие и процветание художественной практики.

Исторически Китай обладает богатыми теоретическими ресурсами в области искусства и уникальным подходом к художественной

критике, особенно триединством истории, теории и критики, взаимопроникновением творчества и критики, которые составляют уникальный ландшафт традиционного китайского художественного дискурса,[40] что может дать представление о выходе художественной критики из нынешнего кризиса.[41] Однако несомненно, что с наступлением современной эпохи наша теория искусства и критика явно отстали от требований времени. С одной стороны, из-за влияния иностранных теорий и концепций современная китайская теория и критика искусства утратили свои традиционные корни. С другой стороны, разрыв между теорией и практикой привел к тому, что теория и критика искусства утратили заботу о практике искусства, а значит, и надлежащую эффективность. Для восстановления современной китайской теории искусства и критики необходимо преодолеть эти два недостатка и сформировать собственную систему знаний и дискурса, основанную на унаследованных традициях и заботе о реальности.

Теория искусства и критика строятся с целью содействия большому развитию и процветанию художественной практики. С подъемом экономики китайская художественная практика достигла большого прогресса, особенно в области современного искусства, где доминируют экспериментальные художественные исследования, наши художники добились хороших результатов. Однако, независимо от того, насколько глобализированным становится современное искусство, гегемония западного дискурса все еще существует. В таких условиях китайские художники все еще сталкиваются с напряженной дихотомией между Китаем и Западом, местным и международным, традицией и современностью, наследием и инновациями, академией и коммерцией и т.д., не имея достаточной уверенности в себе. Однако перед лицом беспрецедентных изменений прошлого века китайские художники, стимулируемые реальностью и вдохновляемые традицией, создали ряд произведений искусства с местными особенностями и реалистическими проблемами. Особенно приятно отметить, что искусство сыграло важную роль в преобразовании сельской

местности, что показывает нам большой потенциал и теоретические перспективы конструктивного «искусства вмешательства». Начиная с двадцатого века, искусство занимает критическую позицию в обществе. Однако критические «искусства вмешательства» и их критические теории в лучшем случае выявляли проблемы, но не могли их решить. Критические «искусства вмешательства» в конечном итоге вошли в концептуальную сферу и стали концептуальной игрой небольшой интеллектуальной элиты. В отличие от критического «искусства вмешательства», конструктивное «искусства вмешательства» основано на феноменологическом смысле «возвращения к самой вещи», разработке и реализации конкретных решений проблем путем глубокого изучения конкретных случаев. Это - способ освободить современное искусство от пустоты и артистизма концептуального искусства и по-настоящему освободить его от грандиозных нарративов. Этот вид художественного исследования, вырастающий из местного опыта, заслуживает изучения, анализа и обобщения со стороны теоретиков и критиков.

Ссылки

- [1] Пэн Фэн. Новые направления в современном искусстве. Размышления о групповой выставке «Мельница: современная китайская и шведская живопись» // Восточное искусство (东方艺术). 2008. № 19. С. 108. Кит. яз.
- [2] Пэн Фэн. Дорога образов: предварительная теория о китайском современном искусстве // Восточное искусство (东方艺术). 2009. № 11. Кит. яз.
- [3] Пэн Фэн. Призыв к современному искусству с китайской позицией // Обзорение изобразительное искусство (美术观察). № 12. 2007. Кит. яз.
- [4] Vine, R. China's "New Normal" in Venice // Art in America. 2011. June15 (<https://www.artnews.com/art-in-america/features/china-venice-biennale-58329/>)
Дата обращения: 6.08.2021.
- [5] Rosenberg, H. The American Action Painters // Art News. 1952. Vol. 51. № 8. P. 22-23, 48-50.
- [6] Greenberg, C. 'American-Type' Painting // Partisan Review. 1955. Vol. 22. № 2. P. 179-196.
- [7] Zimmern, H. Contemporary Italian Art (I) // Modern Art. 1894. Vol. 2. № 1;

- Contemporary Italian Art (II) // *Modern Art*. 1894. Vol. 2. № 2.
- [8] *Unsubscribed publication*. Contemporary American Art // *Bulletin of the Detroit Museum of Art*. 1913. Vol. 7. № 3. P. 48-58.
- [9] *Brinton, Ch.* Contemporary Swedish Art // *The American Magazine of Art*. 1916. Vol. 7. № 8. P. 303-313.
- [10] *Unsubscribed publication*. Contemporary Belgian Art // *The American Magazine of Art*. 1930. Vol. 21. № 3. P. 143-150.
- [11] *Beckh, E.* Contemporary Art in Japan // *College Art Journal*. 1959. Vol. 19. №. 1. P. 10-22.
- [12] В своей книге "Искусство и иллюзия" Гомбрих неоднократно использует коннотацию «приобретенный» (acquired) применительно к анализу искусства в различных аспектах: acquired knowledge, acquired skill, acquired vocabularies, acquired formulas, acquired patterns, acquired schemata, acquired medium). См.: *Gombrich, E.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon Press, 1984.
- [13] *Weitz, M.* The Role of Theory in Aesthetics // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956. Vol.15. № 1. P. 32.
- [14] Пэн Фэн. Неверное понимание Витгенштейна в аналитической эстетике // *Литературные исследования (文艺研究)*. № 2. 2002. С. 22-30.
- [15] *Платон*. Собрание диалогов / Пер. Чжу Гуаньцяня. Пекин: Издательство народной литературы, 1983. С. 305-306. Кит. яз.
- [16] *Welsch, W.* On the Universal Appreciation of Beauty // *International Yearbook of Aesthetics*. 2008. Vol. 12. Vol. 6-32.
- [17] *Danto, A.* Seeing and Showing // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59. № 1. P. 1-9.
- [18] Пэн Фэн. Переменные и постоянные в искусстве» // *Литературная полемика (文学争鸣)*. 2020. № 4, 2020. С. 115-118.
- [19] *Gombrich, E.* The Story of Art, New York: Phaidon Press, 1995.
- [20] *Zimmern, H.* Contemporary Italian Art (I) // *Modern Art*. 1894. Vol. 2. № 1; Contemporary Italian Art (II) // *Modern Art*. 1894. Vol.2 № 2.
- [21] *Benjamin, R.* Can We Judge Contemporary Art? // *The American Magazine of Art*. 1935. Vol.28. № 9. P. 536-538,573.
- [22] *Longman, L.* Criteria in Criticism of Contemporary Art // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1960. Vol.18. № 3. P. 285-293.
- [23] *Ibid.* P.285.
- [24] *Ibid.* P.290.
- [25] *Ibid.* P.286.
- [26] *Danto, A.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. P. 9-11; *Данто, А.* После конца искусства: современное искусство и границы истории / Перевод Ван Чуньчена. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2007. С. 12. Кит. яз.

- [27] Ibid. P. 5; там же. С. 6-7. Кит. яз.
- [28] *Newman, B. The Sublime is Now // Newman, B. Selected Writings and Interviews. New York: Knopf. 1990. P. 172.*
- [29] *Пэн Фэн. Новые горизонты в прагматической эстетике - интервью с профессором Шустерманом // Философская динамика (哲学动态). 2008. № 1. С. 63.*
- [30] *Danto, A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. P. 12; Данто, А. После конца искусства: современное искусство и границы истории / Перевод Ван Чуньчена. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2007. С. 15. Кит. яз.*
- [31] *Danto, A. The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. № 19. P. 580.*
- [32] *Пэн Фэн. Конец искусства и дзен // Исследования в области литературы и искусства (文艺研究). 2019 Т. 3, , С. 5-14. Кит. яз. Для более подробного обсуждения см.: Peng Feng. Danto's Indiscernibility: An Intercultural Interpretation // Rivista di Estetica. 2021. Vol.74. № 1.*
- [33] *Danto, A. Replies to Essays // Danto and His Critics. Malden, MA.: Wiley-Blackwell, 2012. P. 290.*
- [34] *Belting, H. Contemporary Art as Global Art : A Critical Estimate // Peng Feng, ed. Aesthetics and Contemporary Art. International Yearbook of Aesthetics. 2012. Vol.16. P. 64-94.*
- [35] *Для обсуждения «культурной оценки» см.: Peng Feng. Universality, Identity, and the Pursuit of Cultural Appreciation // Carter, C. ed. Unsettled Boundaries: Philosophy, Art, Ethics East-West. Milwaukee: Marquette University Press, 2017. P. 51-62.*
- [36] *Гао Минлу. Теория И Пай: теория подрывного воспроизводства». Гуйлинь: Издательство Гуансикского нормального университета, 2009. Кит. яз.*
- [37] *Чэнь Ямэй. Китайская версия: создание собственного современного искусства - интервью с Чэнь Сяосинем и Ян Дуном // Восточное искусство (东方艺术). 2007. № 9. С. 58-60. Кит. яз.*
- [38] *Пэн Фэн. Путь к образности: предварительная теория о китайском современном искусстве» // Восточное искусство (东方艺术). 2009. 11. С. 116-12 ; Пэн Фэн. Что такое абстракция? // Изучение изобразительного искусства (美术研究) 2017. № 2. С. 21-26 ; Пэн Фэн. Три ориентации абстрактной эстетики // Изобразительное искусство (美术). 2019. Т. 6. С. 6-10. Кит. яз.*
- [39] *Peng Feng. Arthur Danto as a Zen Master: An Interpretation of Danto's Philosophy of Art from a Zen Perspective // Asian Philosophy. 2021. Vol.31. № 1. P. 33-47.*
- [40] *Пэн Фэн. Характерные черты китайской художественной критики // Художественное обозрение (艺术评论). 2020. № 4 С. 35-46. Кит. яз.*
- [41] *Пэн Фэн. Из кризиса художественной критики // Исследования в области литературы и искусства (文艺研究). 2021. № 6. С. 5-17.*

Peng Feng

THE CHINESE TURN IN CONTEMPORARY ART

Translated by Liu Xuezheng

Abstract

"Contemporary art" is an elastic concept that can refer to all contemporary art as well as to a specific art form today. As a special kind of art, any contemporary art has its limitations. Therefore, contemporary art is a field of competing theories and practices, and various theories and practices should not be excluded but should be encouraged. In this context, there is an urgent need for a Chinese turn in contemporary Chinese art. Such a Chinese turn will not only help Chinese contemporary art find its roots but will also contribute to the great prosperity of contemporary art in the world.

Key words

Modernity, art, China, turn.

ИСТОРИЯ / HISTORY



*Виктория Горохова*¹²

**ЭСТЕТИКО-КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ КРУПНОГО ПЛАНА
КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРИЕМА
В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ**

Абстракт

В данной статье рассматривается феномен визуальной коммуникации, представленный посредством кинематографа. Ключевое место в работе занимает рассмотрение коммуникативного аспекта крупного плана и его семантика. В статье дается историческая справка, благодаря которой можно проследить эволюцию крупного плана как кинематографического приема. Упор делается на труды ведущих теоретиков кино. В работе анализируются наиболее известные примеры использования крупного плана и их роль в эстетико-коммуникативном акте.

Ключевые слова

Коммуникация, эстетика, кинематограф, крупный план, семиотика, принцип *pars pro toto*.

● **Введение**

¹² Виктория Горохова - студентка третьего курса философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; э-почта: vikka.gorokhova@gmail.com

В искусстве едва ли можно найти более популярный жанр, чем портрет. «Я пишу, чтобы сохранить образы человеческие после их смерти» – писал Альбрехт Дюрер в XVI веке. Мы понимаем, что для художников XX века эта позиция исчерпала себя. Искусство XX века отходит от предметности и поэтому портрет перестаёт играть в нем репрезентативную функцию, обрастая всевозможными метафорами и дополнительной семантикой, особенно в контексте киноискусства.

Феномен крупного плана все еще недостаточно всеобъемлюще изучен в эстетико-коммуникативном аспекте, интерес к данной теме в академических кругах остается весьма устойчивым, что отмечается многими аналитиками (см., например, лекц ии Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера[12]). Настоящая публикация имеет целью наметить некоторые направления дальнейшей проблематизации тематики крупного плана для более систематического изучения ее эстетических значений.

- *История крупного плана. Pars pro toto*

В чем разница восприятия целого и части? Pars pro toto — это форма чувственного и аффективного мышления, которое не дифференцирует целое и часть, в том смысле, что часть представляется как коммуникативный аналог целого, часть рассматривается в аспекте возможности в коммуникативном воздействии представить целое. Часть может по своей семантике оказывать такой эффект, какой оказывает и целое. В литературе мы встречаем синекдоху, в рисунке и живописи — это возможность линией или мазком сказать про целое, не изображая его полностью. В кино — это крупный план. Именно он, вставая на место целого, не только замещает его, но и дополняет, расширяет эмоциональный спектр, который воздействует на зрителя.

Понятие «pars pro toto» было введено советским режиссером и теоретиком кино С.М. Эйзенштейном. В своем фундаментальном труде «Метод. Grundproblem» Эйзенштейн возвращается к опыту съемок одного из своих ранних фильмов «Броненосец “Потемкин”»,

дабы рассмотреть на его примере, как функционирует часть вместо целого в кинематографе. В фильме имеется знаменитый кадр – крупный план (или же план-деталь) пенсне врача, который болтается на борту, в то время как сам врач уже на морском дне, однако же видим мы именно крупный план пенсне. В данном случае кинематографическая синекдоха за счет одного крупного плана раскрывает весь горизонт событий.

Вышеописанный пример показал нам, что крупный план не всегда предполагает именно лицо, как думают многие. На самом деле, принцип *pars pro toto* проявился ещё в первых примитивных орнаментах. Часть, замещающая целое, обязательно должна была входить в состав этого целого, и сама черта должна была являться универсальной для всех объектов одного класса, ибо не появилась еще единственная и неповторимая черта предмета.

Тем не менее, нельзя отрицать существенного влияния портретной живописи, которое та оказала на крупный план в кино. Она стала ориентиром для первопроходцев, решивших приблизить камеру к лицу, тем самым «обрезав» оставшееся тело. Поначалу режиссеры чаще использовали средний и общий планы, то есть демонстрировали человека с точки зрения глаза, а не кинокамеры. Уже позднее, когда кинематограф начал осознавать себя как искусство, потребовался прием, способный, как отмечал в своей программной работе В.Б. Шкловский, дать вещь в абстрагированном, отвлеченном виде, «вывести ее из автоматизма нашего восприятия».[10] Таким приемом и стал крупный план – ярчайший пример остранения, важнейшего признака художественности в понимании Шкловского, в искусстве кино.

Именно в связи с этой своей ключевой художественной функцией крупный план, как кинематографический прием, с самого начала был обречён на обладание сильной семантической нагрузкой, которая доносит до зрителя определенную мысль. Наглядным примером может послужить известный всем «эффект Кулешова». В начале 1920-х гг. советский режиссер Л.В. Кулешов провел следующий эксперимент: он взял крупный план лица актера Ивана

Мозжухина и сопоставил с ним три различных по наполненности кадра: с тарелкой супа, девушкой и мертвым ребёнком. За счет монтажного стыка возникали семантические связи между двумя кадрами, то есть зритель начинал думать, будто актер испытывает определенную эмоцию (скорбь, изнеможение, вождление), хотя его лицо в каждом из случаев оставалось неизменным. Подобный эксперимент мог быть реализован только в контексте крупного плана, ибо, по словам киноведа Н.И. Клеймана, «лишь безэмоциональность лица Мозжухина смогла породить необходимые связи между кадрами». [6, 277]

Однако крупный план лица в кино возник не в Советской России, а в «сверхиндустриальной Америке» [11, 5], как ее называл Эйзенштейн. Ключевую роль в этом сыграли фильмы Д.У. Гриффита, в особенности его монументальная лента «Нетерпимость» 1916 года. С творчества этого автора в американском кино начинается доминирование фигуры режиссера. Нельзя не отметить и зарождающийся в это же самое время культ звезд, который способствует использованию крупного плана. Атмосферный крупный план как средство раскрытия внутреннего мира и нравственного облика персонажа был использован именно Гриффитом. Становится необходимо приближать героя к камере, ведь на первый план выходит важность акцентуации.

Однако при всей значимости Гриффита, который действительно популяризировал и мастерски интегрировал крупный план в своё кинотворчество, генезис крупного плана мы можем обнаружить в Англии. Брайтонская школа была лоном, в котором зародился этот кинематографический прием. В неё входили Уильям Пол, Уильям Фриз-Грин и его последователи Эсме Коллинз, Джеймс Уильямсон и Джордж Альберт Смит.

Смит сразу начал отдавать предпочтение крупному плану, однако он не остановился в развитии своих революционных методов съемки фильмов. Смит начал чередовать крупный и общий планы. Позже именно такая последовательность станет основой и базисом для монтажного рисунка фильма. Первые два фильма (надо сказать,

крайне иллюстративные), которые были сняты все в том же 1900 году, с использованием данного метода, были «Бабушкина лупа» и «Что видно в телескоп?».

Дальнейшее развитие крупного плана как кинематографического приема и его философско-эстетическое осмысление происходило в разных школах и странах. Разумеется, учитывая специфику настоящей работы, нам стоит обратить внимание на эстетический контекст развития крупного плана в Дании и Швеции, где жили и творили два ключевых режиссёра скандинавского кинематографа: Карл Дрейер и Ингмар Бергман. Для обоих авторов крупный план представлял из себя квинтэссенцию психологического подхода к демонстрации персонажей, ведь только через крупный план лица можно проникнуть в самую суть переживаний героя.

- *Семиотические основания изучения крупного плана*

Создание иллюзии реальности – одно из неотъемлемых свойств внутреннего художественного пространства фильма. Мир кино приближается к реальности, чтобы захватить ее на пленке или в цифровом формате. Однако мы всегда наблюдаем лишь кусок, определенный фрагмент, который нам дозволено видеть. Поэтому кинематографическая реальность дискретна, выборочна. Для формирования такого дискретного мира необходима строгая система знаков. В живописи – это цвет, композиция, ракурс, рамка, ограничивающая изображение. В литературе системой выступает язык, на котором создаются произведения, со всеми его составляющими – письменностью, грамматикой, лексикой и т.д. Аналогичные средства присутствуют и в кинематографе.

Один из основоположников теории знаковых систем в нашей стране Ю.М. Лотман, рассуждая о семиотической природе кино, приходит к выводу, что зримый мир, состоящий из знаков, сам по себе дискретен. Поэтому кино – это зримый мир, на который накладывается дискретность. На уровне нашего восприятия

происходит разграничение мира реального и художественного через сегментацию, на которую накладывается сетка осмысления. Понимая, что перед нами художественное произведение, образующее цепочку образов, мы неизбежно делим поток зрительных впечатлений на значимые фрагменты.

Ранее мы вольно объединили живопись и литературу. Действительно, если взять модель акта передачи информации, предложенную классиком теории языка Р.О. Якобсоном, кажется, что существенных различий нет. В случае живописи акт передачи информации реализуется по схеме «адресант, картина, адресат», в литературе – «адресант, письмо и адресат». И письмо, и картина не являются вещью, а лишь ее заменой. Однако на этом этапе различия начинают отчетливее дифференцироваться. Текст или письмо делятся на дискретные единицы – знаки, которые, в свою очередь, объединяются в цепочки – синтагмы языковых уровней. Картина, как самое простое отображение реальности, не делится на дискретные единицы.

В искусстве мы наблюдаем сложный синтез дискретного и недискретного уровней. Самый очевидный пример – поэзия, которая состоит из отдельных знаков-слов, которые начинают приобретать целостность в том порядке, в котором написано произведение, и уже оно само становится знаком. Не зря на ранних этапах существования кино (особенно в его немой период) оно часто сравнивалось с поэзией, которой доступен некий абстрактный метаязык. Как писал один из ключевых представителей отечественной формальной школы Ю.Н. Тынянов: «Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы. Перед вами лицо говорящего актера — его губы движутся, его речевая мимика напряжена. Вы не различаете слов (и это хорошо — вы не должны их различать), — но вам дан какой-то элемент речи <...> Речь разложилась на составные элементы в этом абстрактном искусстве. Речь дана не в цельном виде, не в реальной связи ее элементов, а в их комбинации». [9, 320]

Словесная структура как таковая может и отсутствовать (см. многочисленные эксперименты ранних немецких

кинематографистов, т. н. «Каммершпиле»), но сам факт схватывания человеком этого отсутствия и доказывает, что мы остаемся по-прежнему в двух этих структурах, обнаруживая в подобных произведениях минус-прием. При этом пространство существования этих двух систем ограничено кадром. Лотман идет еще дальше и говорит об ограничении пространства не только внутренним пространством кадра, но и экрана: «Экран отграничен боковым периметром и поверхностью. За этими пределами киномир не существует».[7, 48] При этом пространство всегда заполняется так, чтобы возникла иллюзия потенциальной возможности прорыва за пределы границ. Основным методом подобной игры с границами является крупный план. Деталь, вырванная из общего контекста, встает на место целого, становясь метонимией. Она изоморфна миру. Кинематографисты все чаще и чаще хотят «взорвать плоскость» экрана. С одной стороны, этот эффект реализуется за счет звука в кинематографе, с другой стороны за счет сочетания крупного плана на авансцене и общего плана в глубине. Это сочетание образует киномир, который взламывает природную плоскость экрана, образуя совершенно иную, тонко организованную систему изоморфизма, где мир реальный становится изоморфным плоскому миру экрана.

- ***Кино как зеркало: лицо и крупный план***

К интерпретации киноязыка применимы несколько подходов: миметико-феноменологический, семиотико-символический, психоаналитический, структуралистский и постструктуралистский. Напряжения между всеми интерпретациями нарастало от десятилетия к десятилетию и не снимается по сей день. На наш взгляд, интерес представляют постструктуралистская и семиотико-символическая концепции, в связи с разворачиванием крупного плана как кинематографического приема.

Метафора кино как зеркала появилась во второй половине XX

века. Ей предшествовали две классические метафоры кино как окна и кино как рамки. К сторонникам первого подхода можно отнести т.н. реалистов (например, французского критика Андре Базена и венгерского теоретика Белу Балаша), для которых кино становилось средством максимально объективного отражения реальности (в сопоставлении с другими видами искусства). Второй подход был более формалистским, подчеркивавшим, что в кино важна как раз та ограниченная часть, доступная зрителю. Среди сторонников этой теории были Рудольф Арнхейм, начинавший свой путь как искусствовед, и С.М. Эйзенштейн. Если суммировать: рамка создавала смыслы и эффекты, а окно являло их миру.

Но что мешает кино быть и окном, и рамкой? В конце концов, у окна как раз имеется рама, тот участок, что ограничивает наш взор. Споры по этому поводу прекратились, когда ведущие теоретики кино, посещавшие семинары Ж. Лакана, переключились с метафоры кино как рамки/окна на метафору кино как зеркала.

Но еще до лакановских семинаров возникла идея, что кино не просто показывает и рассказывает нам что-то – оно показывает нас самих же. Ключевым средством в этом случае является как раз крупный план. Автором этой концепции выступил уже упомянутый Б. Балаж, утверждавший, что крупный план помогает людям погружаться в глубь мира вещей (план-деталь) и человеческой психологии (крупный план лица). Уникальная выразительность человеческого лица в кинематографе связана с тем, что на экране оно всегда отличается от того, что мы видим в реальности. То, как мы видим лица и их эмоции в кино — это скорее синхронизация различных, а порой и противоречивых ментального и эмоционального состояний человека. В крупном плане феноменологическая видимость сливается с необходимостью прояснений смыслов. Бела Балаж отмечает: «Так как у фильма нет никаких открытых психологических прояснений, возможность каждой душевной смены должна быть видимой в лице насквозь. И любопытнее всего, когда одна скрытая черта, замеченная лишь в уголке рта, становится иногда зерном, откуда распускается во всем

лице новый человек».[1, 228] Крупный план не связан с пространственно-временным увеличением. Если он начинает быть таковым, то художественный вектор переходит в модус выражения (выразительности). Смотря на отдельно взятое лицо, ограниченное рамками, мы перестаем воспринимать пространство, оно исчезает, и мы совершаем переход в измерение иного порядка.

Для французского мыслителя Жюлья Делёза именно абстрагирование крупного плана от пространственно-временных координат означало возведение крупного плана в ранг Сущности. [5] Как только режиссер, понимая эти положения, вводит в канву художественных приемов крупный план, мы имеем дело с эссенцией, с «ощущением-вещи», с Сущностью. В этом смысле Эйзенштейн критиковал, например, Довженко, как режиссера, который оперировал крупным планом лишь как частью целого. Для Довженко крупный план находился в модусе пространства и времени, тем самым он лишал его потенциального патетического эффекта, который может быть схвачен в состоянии эйфории или катарсиса.

При том, что крупный план разный по форме своего воплощения (контурный, штрихованный, одного лица или их множества и так далее), у него всегда остается одна объединяющая характеристика – абстрагирование образа из пространственно-временных координат для достижения эффекта чистой выразительности или состояния аффекта. Для Делёза образ-эффект – это и есть зеркальная поверхность, которая является и отражающим образом, и отражаемым образом самим по себе. Расширение роли зеркала через кинематограф и введение в его поле многозначности происходит за счет того, что оно одновременно отдаляет и объективирует, но вместе с этим приближает и обнажает. Зеркало всегда предполагает двойственность. Именно в крупном плане эта двойственность достигает своего апогея.

- *«Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера*

Развивая тему, мы можем перейти к более конкретным примерам, характерным, в частности, для скандинавского кинематографа. Датский режиссер Карл Теодор Дрейер, как мы выяснили, был далеко не первым кинематографистом, который использовал крупный план как средство прямого воздействия на зрителя. Однако его картина «Страсти Жанны д'Арк», снятая в 1928 году во Франции, представляла из себя беспрецедентный случай для своего времени. Фильм, практически полностью снятый крупными планами, создавал гнетущую, во многом натуралистичную атмосферу, которой многие фильмы немой эпохи были лишены из-за излишней экзальтированности актерской игры. Крупный план превратил эмоцию в орудие подавления зрителя. Фильм начал довлеть над смотрящим, ему попросту некуда было деться от душераздирающих сцен допроса Жанны, ее насильственного бритья и нескопаемого потока слез из кажущихся огромными глаз актрисы Рене Фальконетти.

Крупный план для Дрейера был не только средством манипуляции. Картина открывается своеобразной преамбулой, в которой режиссер «объясняет», зачем был создан этот фильм. В ней сказано, что Дрейер преследует целью продемонстрировать реалистический портрет Жанны, показать не католическую святую, но личность, подавленную репрессивной машиной власти в лице церковников. Поэтому Андре Базен считал «Страсти» эталонным примером реализма в раннем кино.

Этот тезис не представляется бесспорным. Декорации в фильме крайне минималистичны: чаще всего мы видим голые белые стены, на фоне которых изредка двигаются человеческие фигуры. Такой подход и вовсе можно охарактеризовать как «театральный», когда декорация – лишь некая условность, пространство, ограничивающее действие. Однако если мы перейдем в область декоративного оформления фильма, то упустим из виду ключевую его составляющую – лица. Именно они натолкнули Базена на размышления о реализме. Эмоции Фальконетти порой настолько правдоподобны, что кажется, будто она и впрямь испытала на себе

все тяготы, выпавшие на долю Орлеанской девы. Дрейер избрал не живописный, а фотографический портрет Жанны, приблизив современного зрителя к переживаниям девушки. Таким образом, между смотрящим и изображением нет лишнего художественного «шума» (авторской интерпретации или живописного ракурса), что делает «Страсти Жанны д'Арк» одним из самых наглядных примеров прямой коммуникации посредством крупного плана в кино.

- **«Персона» Ингмара Бергмана**

Картина Картина Ингмара Бергмана «Персона» уже одним своим названием наводит нас на мысль о том, что перед нами произведение, так или иначе связанное с психоанализом. Термин «персона» был введен К. Г. Юнгом, он обозначает особую социальную роль, «маску», которую надевает на себя человек, выполняя то, что от него требует социум. [13, 320]

Если посмотреть на всю фильмографию Бергмана, то обнаружится, что многие заголовки указывают на центральную роль лица и зеркал: «Лицо», «Сквозь тусклое стекло», «Лицо Карин». Какие переживания происходят внутри сознания и души зрителя, когда он смотрит на лицо, которое является чем-то большим, чем жизнь?

«Персона» начинается с того, что Элизабет Фоглер, актриса, играющая множество ролей как на сцене, так и в жизни, начинает свой «немой бунт» против «персоны». К ней приставляют медсестру Альму, которая сопровождает женщину на остров. Там героини сблизаются, темы их разговоров становятся все более интимными. По мере того, как Альма раскрывает себя перед Фоглер, увеличивается интенсивность крупных планов. Мы беспардонно наблюдаем за лицами двух женщин, улавливаем каждую эмоцию, малейшее движение. Бергману не нужен откровенный эротизм, чтобы героини, в первую очередь сестра Альма, предстали перед зрителем обнаженными. Фокусируясь на лицах, он обнажает их

души.

Таким образом, за счет крупных планов «Персона» становится своего рода психотерапией, в которой диегезис смешивается с фильмической формой: приближая зрителей к лицам героинь, Бергман срывает маски, выводит актрис на чистую эмоцию, приводит их к правдивости, от которой они скрыли самих себя. Если обратиться к заметкам Бергмана о «Персоне», становится ясно, что именно мотив поиска правды волновал его больше всего: «Фру Фоглер жаждет правды. Она искала ее повсюду, и порой ей казалось, будто она нашла что-то прочное, что-то долговечное, но внезапно земля ушла из-под ног. Правда растворилась, исчезла или в худшем случае превратилась в ложь». [3, 211]

Пожалуй, самой яркой сценой фильма становится момент, когда камера превращается в зеркало, а в нем мы видим «слияние» двух героинь. Здесь Бергман играет на определенном сходстве актрис: когда он показал «слившееся» лицо Биби Андерссон и Лив Ульман, обе решили, что это они сами. Этот запоминающийся образ оброс огромным количеством трактовок, вплоть до предположений, якобы сестра Альма и Элизабет Фоглер – один и тот же человек, его «Я» и «персона». Иначе говоря, перед нами столкновение двух противоположных полюсов и одного и того же «Я»: порочной «персоной», наделенной волей и энергией к действию (Элизабет), и бесхитростной «душой», терпящей крах в противоборстве с первой (Альма).

Эмоционально самое беспросветное в бергмановском фильме связано с одним из мотивов основной темы раздвоения: контрастом между сокрытием (или умолчанием) и разоблачением. Как мы уже отмечали, латинское слово *persona* обозначало маску, которую надевал актер. Таким образом, быть «персоной» — значит иметь в своем распоряжении маску; в фильме с таким названием маски носят обе героини. Бергман не зря выбирает именно этот символ. По словам Ролана Барта, маска – «это и есть смысл в его наиболее чистом виде». [2, 64] «Маской» Элизабет является ее немота. «Маской» Альмы — ее здоровье, оптимизм, нормальный образ жизни

(нам известно, что она обручена, любит свою работу и хорошо с ней справляется). По ходу действия каждая из этих масок дает трещину, о чем свидетельствует эпизод, в котором лицо Альмы распадается надвое, а затем загорается.

«Персона» – фильм интимный, даже пугающе интимный. Проникая в область личных переживаний героинь, Бергман избрал самый наглядный и удачный для этого кинематографический прием, то есть крупный план. Фокус на лицах как бы вырывает Альму и Элизабет из «реального», перенося их в художественное пространство, препарированное режиссером. И сложно поспорить с тем, что Бергману удалось вывести на экран всю внутреннюю тревогу, какую может испытывать человек, вечно прячущийся за масками, будь то маска лицедея или же маска напускной жизнерадостности.

- *Заключение*

Рассмотрев некоторые аспекты истории и теории кино, мы выяснили, что крупный план был и остается одним из самых сильных и семантически выраженных приемов в кинематографе. Рассмотрев этот феномен с культурологической, семиотической и структуралистской позиций, мы пришли к выводу, что свести крупный план к какому-то единому дискурсу нельзя, так как он, несмотря на кажущуюся однозначность, тем не менее представляет из себя крайне загадочный феномен, который легко мимикрирует в зависимости от той или иной области знания, которая используется для его исследования.

Крупный план практически всегда выступает как «концентрированное сообщение», акт эстетической коммуникации, направленный на реципиента напрямую. Он создает парадокс размера и масштаба, времени и пространства, восприятия реального и воображаемого.

Ссылки

1. *Балаш, Б.* Кино: Становление и сущность нового киноискусства. М.: Прогресс, 1968.
2. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. / Пер. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем, 2011.
3. *Бергман, И.* Bilder. Картины / Пер. А. Афиногеновой. СПб. СЕАНС, 2020.
4. *Бодри, Ж.-Л.* Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата // <https://cineticle.com/23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects/>
5. *Делез, Ж.* Кино / Пер. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2016.
6. *Клейман, Н.И.* Формула финала. Статьи. Выступления. Беседы. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004.
7. *Лотман, Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
8. *Мети, К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
9. *Тынянов, Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: 1977.
10. *Шкловский, В.Б.* Искусство как прием // О теории прозы. М.: Круг, 1925. С. 7-20.
11. *Эйзенштейн, С.М.* История крупного плана // Метод. Тайны мастеров: статьи и этюды. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002.
12. *Эльзессер, Т., Хагенер, М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Пер. с англ. С. Афонина. СПб.: СЕАНС, 2018.
13. *Юнг, К.Г.* Собрание сочинений. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994.

Фильмография

1. Персона (Persona). Реж. Ингмар Бергман, 1966.

Victoria Gorokhova¹³

THE AESTHETIC AND COMMUNICATIVE ASPECTS OF THE CLOSE-UP AS A MOVIE-SHOOTING MEAN IN HISTORICAL RETROSPECTIVE

Abstract

This article discusses the phenomenon of visual communication, presented through cinema. The key place in this paper is occupied with thinking out the communicative aspect of the close-up and its semantics. The article provides the historical background thanks to which we can trace the evolution of the close-up as a special mode of movie-shooting technology. The emphasis of attention of the text is stressed both on the key practical examples and on writings of the leading film theorists. The paper analyzes the use of close-ups and their role in the aesthetic and communicative act of perception as a fact of public aesthetic experience history and a subject-matter of aesthetic theory.

Key words

Communication, aesthetics, cinematography, close-up, semiotics, *pars pro toto* principle.

Илл. 1 / Ill. 1



*Крупный план в центральной сцене фильма Д. Гриффита
«Люди клана» (1916) / Close-up in the central scene of
D. Griffith's film «The Clansmen» (1916).*

¹³ Victoria Gorokhova - undergraduate student of the third year, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy; e-mail: vikka.gorokhova@gmail.com

ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS



Филипп Серс¹⁴

ОТ КЪЕРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ¹⁵

Часть третья¹⁶

Перевод Евгения Доброва¹⁷

Абстракт

Настоящая публикация представляет собой интерпретацию одного из истоков теоретической и художественной деятельности В.В. Кандинского. Статья продолжает регулярные публикации автора об этой важнейшей персоналии мировой и российской культуры.

Ключевые слова

Кандинский, Кьеркегор, искусство, когнитивный опыт, история искусства.

● *О духовном в искусстве*

В декабре 1911 года Кандинский, находясь в Мюнхене, публикует свой манифест «О духовном в искусстве. Живопись». В 1912 году труд переиздавался дважды. Остановимся на двух фундаментальных открытиях этого труда.

14 Один из ключевых специалистов по художественному и теоретическому наследию В.В. Кандинского во Франции, стране, где прошло последнее десятилетие жизни этого великого художника и исследователя, одного из наиболее значительных представителей российской культуры. Ранее журнал также имел честь разместить публикацию профессора Ф. Серса по его профильной тематике, см.: *Серс, Ф. Кандинский: идеи художника и мистический опыт* // *AU*. Vol. 3 (3). 2018. - *AU*.

15 Журнал размещает настоящую публикацию в рамках своего постоянного сотрудничества с Научно-образовательной школой «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» МГУ имени М.В. Ломоносова (см.: <http://nosh.msu.ru/culture>).- *AU*.

16 Оригинал статьи поступил от автора в редакцию на французском языке. Статья профессора Ф. Серса публикуется в журнале частями, с продолжением. В настоящем номере мы предлагаем читателям вторую часть публикации, что связано с особенностями процесса перевода текста профессора Ф. Серса с характерным множеством отсылок и параллелей, требующих от переводчика и редакции особого внимания. Первая и вторая части вышли в двух предыдущих номерах журнала, третья часть публикуется в настоящем номере, заключение следует. - *AU*.

17 *Добров, Евгений* - выпускник аспирантуры кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, ответственный секретарь редакции нашего журнала. - *AU*.

Принцип внутренней необходимости, «принцип целесообразного затрагивания человеческой души», лежит в самой основе теории вдохновения. Он является отказом от подражания в творческом акте.

Этот принцип есть внутренняя необходимость, возникающая по трем «мистическим» причинам. Художник выражает то, 1) что ему свойственно, 2) что присуще его эпохе, и то, 3) что свойственно искусству вообще.

Таким образом, первоисточник вдохновения непосредственно связан с личностью художника. Можно сказать, что каждая душа наделена определенной миссией, а художник выполняет свою миссию в творчестве. Отличие же художника (от всякой души) не в том, каким «способом» он делает это, а именно в самом первоисточнике.

Вторичным источником вдохновения является язык художника, его эпохи или его культурной среды, его национальности. Это элемент стиля во внутреннем значении. И не только идентичность эпохи или национальности, но также непосредственный личностный вклад художника. Согласно Кандинскому, человечество прогрессирует духовно на протяжении эпох. Каждой нации отведена своя роль в этом марше.

Наконец, третий источник внутренней необходимости уходит от индивидуальности, эпохи и национальности. Это вдохновение «чисто и вечно художественного». Именно поиск этого чистого и вечного уровня искусства помогает Кандинскому встать на путь абстракции.

Кроме того, Кандинский разделяет свои работы на впечатления, импровизации и композиции. В этом распределении работы различаются не по предмету, а по источнику, сообщающему их появление. Таким образом, впечатление есть наблюдение мира. Его отражает картина, изображая поразившее художника зрелище, послужившее поводом для произведения. Получается, что источник впечатления зависит от внешнего облика. Это может быть сельский или городской пейзаж, уличная сцена, определенный персонаж, его поза, пространственное расположение.

В то время как импровизация коренится во внутренней жизни. Зачастую это плод бессознательных процессов, открытый, мечтаний или даже видений. Кандинский говорит, что одна из его самых важных картин была задумана в жару тифа и разработана в три этапа («Приезд купцов», «Пестрая жизнь» и «Композиция II»).

Что же касается композиции, то нам она представляется как встреча внешнего видения и внутреннего видения, сознательного и бессознательного. Именно композиция стоит между вдохновением и возможностью. Она является подлинным воплощением этой встречи. Чтобы достичь подобного уровня высокой сложности, композиция должна стать тем местом, где между внутренним и внешним вдохновением и случайное не противопоставлены друг другу, а могут быть схвачены вместе в их естественной комбинации.

Согласно Кандинскому, создавать (фр. composer. - *Е.Д.*) – значит собирать в организованное по смыслу целое. Собирать то, что человеческий опыт представляет в хаотической последовательности элементов, происходящих как из внешнего мира, так и из внутреннего. Таким образом, Кандинский рассматривает процесс композиции прежде всего через выбор элементов. Затем происходит их размещение для создания перехода между (повседневным) взглядом и (пророческим) видением, открывающимся духовному взору (художника). Композиция способна приоткрыть смысл. Здесь мы видим поэтическое решение основного вопроса, который мистика и вдохновение художника задают философской рефлексии.

В то же время подобное распределение произведений (композиции, импровизации, впечатления) является ключом к прочтению творчества Кандинского в целом. Он сам объясняет это так: «И точно так же, как каждая из черт формы, как сама форма, как ее связи с другими формами и как их полное слияние в произведении, абсолютно зависят от внутренней необходимости материализовать это произведение, – точно так же сумма произведений художника растет исключительно под давлением этой необходимости, это материализация всего его творчества» [83].

- *Взгляд на прошлое / Ступени*

Тем временем в Мюнхене в 1912 году разгорается полемика. После публикации «О духовном в искусстве» и первых выставок «абстрактного» искусства общество разделилось – либо за, либо против Кандинского. В более широком смысле, это прообраз дебатов, противопоставляющих «немецко-греческую» традицию мнимому варварству новаторов радикального авангарда, которые впоследствии будут квалифицированы через термин «дегенеративное искусство». Кандинский никогда не спорит, но

поднимает полемику. Его личный ответ состоит из двух публикаций совершенно разного жанра, вышедших в одном и том же 1913 году.

Первая — «Взгляд на прошлое» (Rückblicke) или, если перевести русское название, данное этому тексту Кандинским, «Ступени» (Stupeni). Художник рассказывает о девяти случайных переживаниях, которые привели его к живописной абстракции. То, как он их раскрывает, особенно привлекает внимание. Он как бы переворачивает временную шкалу с ног на голову, чтобы его история имела смысл. Его повествование является своеобразной моделью композиции (по расположению своего содержания). Источников-случаев, с которыми сталкивается художник, девять. Они представились ему как впечатления (по его собственному определению). Таким образом, задача состоит в том, чтобы определить их значение через понимание того, в каком порядке расположены эти впечатления.

Хронология экспериментов следующая:

1. Примерно в шестилетнем возрасте, то есть в 1872 году, рисуя буланку под руководством своей тети-воспитателя, во время отлучки последней решил «дополнить» свой рисунок четырьмя мазками, предназначенными для изображения копыт, опираясь на логику. Он был в ужасе от отвратительных пятен на ногах лошади, это была катастрофа.
2. Потом чуть позже, примерно в 1879-1880 гг. на накопленные деньги он сумел приобрести ящик с красками. Открывая пробирки и видя, как выходят цвета, он остро чувствует, что у цветов есть «душа». Это их внутреннее существование, которое связывает их с бытием вещей.
3. Его следующий опыт можно датировать 1886 годом. Он созерцал закат солнца над Москвой. Кандинскому тогда было двадцать лет. В этом зрелище он увидел идеальную симфонию красок. Позже он заявит, что именно это видение вдохновляло все его творчество. Возвращение этого часа тогда казалось ему «самым невозможным и самым высоким счастьем художника». Он сразу же делает четыре вывода: душу можно заставить вибрировать перед определенными зрелищами; эта вибрация души непосредственно связана с резонансом миропорядка; такой резонанс тем заметнее, чем меньше внимания обращаешь на предметы; наконец, цвет подводит зрителя к внутренней структуре реальности.
4. Через три года, во время этнографической командировки, крестьянские дома Вологодской губернии своей пестротой, а также своей духовной ориентацией на икону и теплящуюся лампадку в Красном углу, дают ему впечатление входа в живописную вселенную, ориентированную на молитву.
5. В том же году он посетил постановку Вагнера в Большом театре «Лоэнгрин». Она показалась ему полным осуществлением «своей» сказочной Москвы, «своих» цветов, цветов предвечернего часа, а перед глазами рисовались «бешеные, почти безумные» линии.
6. Следующим ярким впечатлением была выставка Рембрандта в петербургском Эрмитаже. Тогда он делает вывод о том, что при помощи противопоставления темного и светлого на пути глаза обнаруживается временное измерение («его картины

длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала одну часть, а потом другую»).

7. В 1896 году, когда он решил отказаться от карьеры университетского профессора и исследователя, у него было еще два сильных впечатления. Он был поражен открытием разложения атома. Он теряет доверие к миру предметов и к науке, достоверность которых основана на их материальном существовании.

8. В том же году, увидев картину Моне «Сток сена», он открыл для себя силу средств живописи: картина говорит душой красок о душе вещей.

9. Последний значимый опыт случился гораздо позже, около 1909 года. В надвигающихся сумерках художник возвращался в свою мастерскую. Еще углубленный в работу и мечты о том, как следовало бы работать, он вдруг увидел перед собой неописуемо-прекрасную картину. Это была его собственная картина, которую он не узнал, потому что она была прислонена к стене и стояла на боку. На другой день при дневном свете он не смог вызвать то же самое впечатление как ни старался, потому что представляли его совершенно опознаваемые объекты. «Мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам». Де-реализация мира и мечта оказались условием для открытия внутреннего.

Хронологический порядок, представленный здесь, восстановлен из биографических элементов и указаний, находящихся в нашем распоряжении [84]. Однако он не соблюдается в описании Кандинским девяти переживаний (см. нашу таблицу). Его воспоминания становятся любопытной диаграммой, представляющей четыре пары переживаний вокруг центрального (3) — заката солнца над Москвой, его «камертона художника».

Изменения хронологического порядка, подобные тому, которое мы наблюдаем во многих иконографических композициях, например, в иконостасе, представляет собой процесс композиции, который возвращает этим опытам их истинное значение: они представляют собой знаки, предлагаемые для истолкования и, однажды поставленные в том порядке, в котором они имеют смысл, обретают всю свою органическую связность.

Кандинский ставит опыт заката над Москвой (3) во главе своего изложения, которое являет собой настоящую композицию, забывающую всякую хронологию. Порядок этой композиции соответствует порядку знаков, который можно сравнить с организацией некоторых текстов, таких как Евангелие от Иоанна. У Кандинского был и есть решающий чувственный опыт: преображенная реальность. Закат – это обещание нового дня, смерть переживается в надежде на воскресение, Страшный суд сопутствует великому Воскресению. На глубочайшем уровне Бытия, на уровне преображающей реальности, средства искусства и средства природы равноценны. Закат для Кандинского — это момент, когда Бытие

достигает наибольшей славы. Помните, что, как мы видели, солнце для мистиков восточной традиции является образом божественной энергии. Этот апокалипсис красоты есть откровение «абсолютного мифа», о котором говорит философ Алексей Лосев, «абсолютного мифа», который есть Христово Воскресение, к которому сходятся все мифологии [85].

Затем Кандинский говорит о двух опытах (8-5), которые подтверждают существование чистого языка искусства. Первое — это то, что в его глазах дискредитирует предмет, открывая ему средства искусства: в «Стоге сена» Моне душа красок говорит ему о душе вещей. Он осознает существование чистых средств живописи. Он воспринимает всеми своими чувствами вибрацию всего своего существа. Он отмечает наличие места общения души благодаря синестетическому опыту, пережитому во время исполнения вагнеровского «Лоэнгрина», когда музыка заставляет его видеть его собственные краски и заставляет предстать перед ним безудержные линии.

Следующая пара опытов (7-1) позволили ему преодолеть соблазн научного позитивизма. Открытие разложения атома приводит к потере его веры в материальный мир и доверия к научному позитивизму. Таково происхождение очарования, которое он испытывает к тайне Планковской эпохи [86], о чем свидетельствуют некоторые его работы, такие как «Несколько кругов» 1926 года. Что касается эпизода с копытами пегой буланки, то он служит доказательством неприменимости логики к опыту искусства. Эти два впечатления приводят художника к выводу, что внешняя связность, провозглашающая преодоление формальной логики в художественном творчестве, бесполезна и даже несостоятельна, как это проявил движение Дада в 1916 году.

Два следующих опыта (6-4) освобождают его от пространственно-временных, «евклидово-кантианских» ограничений. Светотень Рембрандта придает картине временную ценность — время прочтения произведения, то есть время маршрута внутреннего преобразования. Что же касается впечатления от необыкновенных изб, самых простых крестьянских домов Вологодской губернии, то оно укрепляет в нем мысль о том, чтобы рассматривать живописную вселенную как место духовного пути: он наблюдает там смысловой сдвиг. Результатом является дематериализация архитектурного универсума и предметов быта в

пользу пестроты и живописи, что делает последнюю маленьким обитаемым миром и духовно ориентированным на свет иконы.

Наконец, последние два переживания (9-2) — решающие для него — заставили его осознать силу чисто художественного языка. В сумеречном видении картины, лежащей на боку, затухание присутствия и силы внешнего зрелища высвобождает сон и силу внутреннего. Это свидетельствует о ценности состояний сна и полусознания. Из этого случайного выброса внутреннего горения он заключает, что предмет вредит картине. Не опыт ли цветов, выпущенных из тюбика, показал ему, что существование цветов предшествует изобразительному жесту и любому созданию форм? Цвета обладают личным существованием, которое связывает их с Бытием, как увидит Флоренский [87]. Чистые элементы искусства, цвет и форма, например, имеют двойственную природу, внешнюю и внутреннюю, и душа в своей внутренней структуре восприимчива к внутренним свойствам элемента.

- *Звуки (Klänge)*

Альбом Кандинского «Звуки» (Klänge/Résonances) был издан в 1913 году [88]. Это поэтическое и графическое оформление маршрута художника. Но речь идет не о его эволюции как художника, как в «Regards sur le passé» (Ступени), а о духовном маршруте, рассматриваемом как в его онтогенетическом, так и в филогенетическом измерении. Этот личный духовный маршрут напомнил ему великие моменты священной истории и великие пророческие вдохновения. Исходными элементами этого маршрута становятся уже не только впечатления, но также импровизации. Таким образом, композиция больше не является простым упорядочением, она становится упражнением в мудрости, инструментом раскрытия, установления связи между явлениями и смыслом.

Кандинский говорил, что он был отмечен с детства знаками, полученными из мира сказок, течением сновидений, бессвязными всплесками подсознания, так же как и переживаниями своей жизни. Эти элементы чрезвычайно беспокоили его. Он чувствовал слияние этих мечтательных и мифических внушений и этих беспорядочных переживаний повседневной жизни. В альбоме «Звуки» он осмелится диалектически осмыслить вдохновение и случай посредством

синтетического произведения искусства, объединяющего гравюру на дереве и поэзию. Он думает, что так же, как его сны могут дать ему ключи для входа в духовный мир, так и народные сказки или мифические истории свидетельствуют о мудрости, возвещающей великие апокалиптические откровения. Что же касается переживаний повседневной жизни, то они тоже являются знаками, на которые следует обращать внимание.

Эксперименты, которым он предается в «Звуках», основаны на плодотворном характере встречи между текстом и изображением. Стихи и гравюры — средства двойной объективации вдохновения и случая. Точнее, если каждое стихотворение может воспевать полноту впечатления внешнего или внутреннего мира, то графическая композиция, требующая упорядоченности, позволяет вещам проявляться за видимостью, в эсхатологическом смысле. Таким же образом может произойти переход от мифического универсума к универсуму так называемой «абсолютной мифологии», дорогой Алексею Лосеву. И таким же образом может устанавливаться связь между повседневным опытом и историей Спасения. Работа экспериментатора, проведенная Кандинским, осуществляется в процессе художественного творчества. Она заключается в том, чтобы проверить соотнесенность моментов его вдохновений и подтверждающую роль, которую могут сыграть случайные события. Кандинский рассказывал о сильном впечатлении, которое в детстве произвели на него народные мифы и сказки его няни. Он также говорил о снах, которые вызывали у него невыносимую тревогу. Таким образом, богатство и разнообразие мифической вселенной, в которую он был погружен, и его крайняя впечатлительность и глубина детских эмоций требовали с его стороны последовательного осмысления анализа. Эта необходимость неизбежно усугублялась страданиями его двоюродного брата, который был старше его на восемнадцать лет, доктора Виктора Хрисанфовича Кандинского, известного своими описаниями синдрома Кандинского-Клерамбо.

Последний действительно пережил настоящую трагедию. Будучи жертвой галлюцинаций или псевдогаллюцинаций, которые становились для него все более невыносимыми, потому что заставляли его сомневаться в своем разуме, он покончил с собой в 1889 году, то есть в том самом году большого синестетического опыта своего юного двоюродного брата Василия, который случился с художником в Большом театре. Перед смертью Виктор Хрисанфович оставил ценный набор записок. Они были опубликованы его женой

под заголовком «О псевдогаллюцинациях» до того, как она сама решила разделить судьбу своего мужа. В этих заметках д-р Кандинский стремился отличить псевдогаллюцинации от настоящих галлюцинаций или даже объективных восприятий и произвольных вызовов памяти или воображения.

Галлюцинация является парадоксальным восприятием, так как характеризуется отсутствием предмета. Однако страдающие от галлюцинаций пациенты испытывают зрительные или слуховые ощущения. Что касается псевдогаллюцинаций, они являются чаще всего слуховыми. Больной слышит голос, требующий от него чего-то или отдающий ему приказы [89].

Как мы уже упоминали в этой статье, такие исследователи, как Спиноза или Фрейд, ставили под сомнение любые мистические откровения и приписывали их к галлюцинациям или псевдогаллюцинациям. Этим можно объяснить ту настойчивость, с которой Василий Васильевич упражняется в проникательности, ведь он тот, кто глубоко чувствует свои сны и живет синестетическими переживаниями. Он был поражен страданиями своего двоюродного брата Виктора, настолько сильными, что они привели того к самоубийству.

Опыт художника помогает Василию Кандинскому отметить соотнесенность (когерентность), проявленную в значимом сне или мистическом откровении, что позволяет ему ясно отличить их от галлюцинации или псевдогаллюцинации. Галлюцинация подразумевает восприятие без объекта, следовательно, ее невозможно привести в ряд значащего (воспринимать как имеющую смысл, значение). Ее принимают как стихийное фонтанирование, в состоянии гипобдительности, которое может быть болезненным или наркотическим. Что же касается псевдогаллюцинации, то даже если она ощущается как настойчивое внешнее вмешательство, медицинское наблюдение показывает, что директивы, полученные во время этого подстрекательства, не имеют значения, ни к чему не приводят. Они не имеют ничего общего с тем, о чем свидетельствуют последователи исихастской или римско-христианской традиции, для которых главным поводом для беспокойства является контроль согласованности (когерентности) мистического опыта, как это показал философ Жан Барузи [90].

Кандинский утверждает, что именно рисунок положил конец его тревогам. Таким образом, графическая композиция предстает перед ним как произведение интерпретации и контроля. Благодаря

передаче свидетельства [91] композиция устанавливает элементы в динамическое единство. Так рисунок позволяет Василию Кандинскому осознать эту силу композиции. Цель, которую он ставит перед собой, состоит в том, чтобы противопоставить своему повседневному опыту, мифическому или призрачному, этот пример контроля. Но для этого необходимо, чтобы повседневный опыт нес свой собственный смысл и чтобы уроки житейской мудрости и опыт сновидений заняли свое место в духовном маршруте.

Гравюры по дереву в альбоме, как и стихи, можно разделить на три основные категории, которые определял сам Кандинский: впечатления, импровизации и композиции. Весь альбом представляет собой рассказ о путешествии к главному сочинению, его сердцу и кульминации: иконе Воскресения Христова. Словно Кандинский, православный христианин и музыкант в душе, хотел испытать в своей жизни резонанс Божественного Слова, подчинив его строгости мистического образа и гимнографии. В душе человека и его жизни божественные обетования и развертывание священной истории имеют гармоничный резонанс, который проявляется как победа любви над смертью [92]. Несмотря на разногласия и раздоры, ежедневно нарушающие эту гармонию, несмотря на чувственность, жадность или гордыню, несмотря на ненависть врага к Божьему замыслу, – признаки любви и божественной силы, проявленные в его жизни, напоминают человеку о том, что смерть побеждена Спасителем мира.

- *Размышление об элементах речи и образа*

Альбом — образцовое художественное оформление диалектики вдохновения и случайного как инструмента прочтения экзистенциального маршрута. Это размышление о духовных, даже мистических интуициях художника, столкнувшегося с великими переживаниями и событиями своей жизни. Он подвергает их процессу синтетической композиции, по преимуществу упражняясь в творческой мудрости. Таким образом, композиция приобретает не просто эстетический, но поверяющий характер – через поэтическое и графическое выражение. Абстрактная редукция образа у Кандинского сопровождается размышлениями о внутренней ценности элементов. Так образ становится архетипической структурой, раскрывающей оживляющую его жизнь, проявляя

смысл, который он несет, и преображая его: в альбоме «Звуки» дерево раскрывает Крест, всадник становится апокалиптическим, ребенок - ангелом и т. д.

Это апокалиптическое превращение – именно в смысле раскрытия, которому подвергаются поэзия и живопись в альбоме Кандинского, – позволяет поэтическому письму и образу фиксировать впечатления, т.е. события повседневной жизни, импровизации, т.е. сны или мистические вдохновения. Затем постепенно их интегрировать в композиции, тем самым проясняя духовный маршрут художника. В этом маршруте народные сказки, мифы и события из истории Спасения рассказывают об опыте человечества. Возникает вопрос, который с самого начала преследовал человеческую культуру: как может божественное Милосердие одержать победу над злом и смертью? Центральной темой, таким образом, становится Воскресение, доминирующим образом – образ Апокалипсиса из откровения Иоанна Богослова.

Для этого альбом объединяет гравюры и стихи, т.е. предлагает материал и для зрения, и для слуха. Философ Морис Прадин подчеркивает тот факт, что сродство восприятия через глаза и уши основано на общем для них дистанционном восприятии [93]. Можно сделать вывод, что именно это позволяет взгляду и слуху устремляться к абсолютным ценностям добра и истины через красоту. Эта родственная связь между визуальным и слуховым также по-своему освещается в эпизоде первородного греха в Книге Бытия. В то время как плод соблазнителен для глаз, именно через слух проникают коварные убеждающие речи Врага. Знание зла не было необходимо для человека. Оно принесло только страдания и смерть. Сатана атакует глаз обольщением, а ухо – ложью. Пока жажда абсолюта употребляется во зло, закрывается путь к трансцендентному (сверхчувственному). Так же закрывает путь к красивому — обольщение, истинному — ложь, доброму — затемнение истины и красоты. Ложь, нашептанную на ухо («Нет, не умрете»), соблазн, завораживающий взор, человек должен заменить природными противоядиями. Глаз жаждет красоты, слух жаждет истины. Именно красота отвечает на соблазн. Именно правда отвечает на ложь. Живопись и поэзия, инструменты красоты и истины, являются, таким образом, естественным способом освобождения души. Такова роль художественного творчества.

Путь открывается красотой. Красота (истинная) противостоит обольщению и исцеляет душу, и только глазами сердца можно

увидеть (истинную) красоту. Поэтому необходимо освободиться от обольщения. Для этого некоторые художники не стесняются столкнуться с безобразным. Как, например, экспрессионисты и дадаисты. Кандинскому не нужно проходить через безобразное, потому что процесс абстракции сам по себе достаточен, чтобы стереть все следы обольщения.

В образе правит сердце, тогда как дискурс имеет тенденцию быть местом скорее для упражнений разума в понимании и анализе. Красота открывает путь к сердечному познанию. Это великий урок Добролюбия (греч. Φιλοκαλία), красота любви, как любовь к прекрасному. Обходя обольщение, красота лица проявляется и даже раскрывает красоту души. Так мы можем разглядеть лик Христа в лице бедняка [94], страдание Слуги – в мученичестве коня, павшего под ударами пьяниц в «Преступлении и наказании» Достоевского, или в умершем в объятиях Ницше в Турине.

Для познания сердца образ играет существенную роль как инструмент свидетельства. Это место великолепия соединенных абсолютных ценностей, что и есть красота по Святому Фоме Аквинскому. Рисунок кладет конец тревогам молодого Кандинского, потому что упорядочивает и иерархизирует то, что только предвидит поэтическое письмо. Альбом «Звуки» представляет собой упражнение в синтезе искусств [95], противопоставление образа и поэмы как двух половинок плода истины, подобно иконописному искусству и церковной литургии (объединяющей икону и гимнографию).

- *Духовный маршрут, вписанный в элементы искусства*

Опыт вдохновения и возможности, мистический опыт Кандинского присутствует в альбоме *Résonances* в двух формах. В его стихах впервые вызываются природные элементы, такие как цветы, грибы, облака, вода, скалы и деревья. Предметы появляются и играют свою роль: колокольчик, стол, кольца, превращающиеся в цепи, соединяющие людей, мечи и т. д. Золото называют «клеем души», его называют «старой закрытой книгой». Мест больше упоминается, чем описывается: холмы и дома, а также «тяжелая земля». Речь идет о «перекрестке». Цвета встречаются и порождают друг друга. Путешествие приводит человека в поисках «голубой воды». Также присутствуют персонажи народных сказок, Библии или

фигуры святости: Баба Яга, злой дракон, Моисей, святой Ян Непомуцкий или святой Мейнард, особо почитаемый в Баварии. Праздник Мудрости воспевается в стихах.

Кандинский передает свой эмпатический опыт в сочинении, близком к китайской поэзии или библейскому машалу или притче. Основные темы — жизнь животных, их мудрость и их страдания, смена времен года. Истина вещей раскрывается в любви, пришедшей из времени. Стихи говорят о путешествии человека, о его внутреннем опыте, о видении и превосходном слухе: нужно обязательно выбрать свой путь, ибо «обратно вернуться невозможно». Мир не видит духовного измерения вещей. Это измерение раскрывается в некоем перевороте, коллапсе, который есть начало нового пути, другой жизни, той, где человек призван иначе вкусить реальность. Стихотворение «Весна» (Ленц) настаивает на тринитарной истине мира, что также подчеркивается в обращенной к нему гравюре.

Гравюры на дереве также населены элементами, которые постепенно объединяются в различные темы. Альбом переходит от фигуративного к абстрактному, как это видно, например, в мотиве всадника или похищения пророка Илии в огненной колеснице. Эта эволюция завершается медленным переходом от мирского к священному. Сам процесс композиции у Кандинского приобретает характер раскрытия.

В гравюрах на дереве художник повторяет образцовые успехи своего живописного творчества. Этот переход от живописи к гравюре напоминает об отношениях между иконами и лубками, которые их популяризировали. Именно эти образы, присутствующие на крестьянских избах, поразили Кандинского во время его поездки в Вологду. Таким образом, сводятся воедино основные этапы, образцовые успехи его живописной деятельности до 1913 г. [96].

На гравюрах есть мотивы, близкие или, по крайней мере, дополняющие мотивы стихотворений: явления природной стихии, такие как молнии, грозы или бури, радуги, солнце и деревья; предметы, такие как ярмо ломовой лошади (дуга), меч, труба и крест; места, такие как сад, фонтан, озеро или море, город или гора и пещера; элементы, связанные с темой путешествия, такие как лошадь, повозка, лодка или Ноев ковчег; персонажи, дети или даже толпа крест на крест лежащих фигур, поднимающихся — воскресающих в этимологическом смысле — всадник; библейские или евангельские персонажи, ангелы, древний змей-дракон,

исполины (нефилимы), Ной, Моисей и Илия, царица Савская, святой Иоанн Богослов или даже София, олицетворение божественной мудрости. Предлагается некоторое количество библейских или евангельских священных эпизодов, иногда очень точно, таких как первородный грех, Всемирный потоп, переход через Красное море, вознесение пророка Илии в огненной колеснице, Рождество Христово, Благовещение, Преображение, Воскрешение Лазаря или Распятие.

В более общем плане элементы обдумываются, дабы после интегрироваться в великие темы, которые являются предметом очень сложных композиций: Всемирный потоп и День всех святых, Вознесение Илии и Страшный суд.

Из целостного образа можно создать богатую и сложную сеть отношений. При созерцании образов это позволяет заново переживать духовный опыт, о котором свидетельствует художник. Каждый из мотивов, каждая из тем поэтически и графически осмысленны. Между этими различными узорами и темами устанавливаются тонкие отношения, создавая сеть визуальной динамики. Вода, солнце, места для медитации (пещера, гора) или райские места (сад, фонтан), персонажи всадника или созерцателя, команда или лодка — все приобретает свое значение в различных силовых линиях, которыми объединены изображения. Например, гроза, молния, буря оживляют опыт Всемирного потопы и ветхозаветного Ноя, возвещающего о будущем приходе Моисея и его исходе с евреями через Красное море. Этот опыт мы вспоминаем, созерцая крещение христианина в Днепре. Три коня, дуга, пещера и гора напоминают Хорива, похищение Илии (вызванное или представленное в разных случаях) и эпизод Преображения. Тема Воскресения объединяет Композицию II, Импровизацию 18 (с надгробиями) и Гору (воскрешение Лазаря). Образ Всех Святых связывает Ноев ковчег и лодку Церкви, лодку Святого Петра.

Но главный образ альбома, объединяющий все элементы и соединяющий все темы, — это тот, который подхватывает композицию акварели «Желтое-красное-синее» и декорации под стеклом «Великое Воскресение» (1911 г.), посвященной Страшному суду и всеобщему Воскресению. Она — икона альбома, лубок нового искусства. Это исполнение видения заката над Москвой, кульминация визуальных медитаций Кандинского, обретающая в художественной композиции свое окончательное значение.

Видение заката над Москвой — это «метафизический образ», по выражению отца Павла Флоренского. Это образ конца времен, всеобщего воскресения. Такого же, как и тот, что провозглашен в книге Откровения. Поэтому перед художественной композицией стоит вызов: обнажаются пределы репрезентации данного.

И образ Кандинского выделяется именно от точных до излишеств реконструкций некоторых русских икон. В фильме Тарковского Андрей Рублев восклицает, что он больше не хочет рисовать эти ужасающие изображения адского пламени, предназначенные для того, чтобы пугать людей.

Версия Кандинского, кульминация многочисленных подготовительных набросков, основана на тексте пророка Иоанна, но с сокращением элементов и вниманием к пустот — месту энергии, которая соединяет элементы, динамике жизни. День Страшного суда есть не столько день наказания нечестивых, сколько день божественной милости и возвышения человека, призванного к концу времен, к вечности.

Тайна последних времен — это награда, обещанная страждущим праведникам. Кандинский связывает этот образ с библейским текстом, с видением Иоанна Богослова, великого свидетеля, и архангела Гавриила, чья функция в библейской истории состоит в том, чтобы объяснять и возвещать благовест. Мы также видим Иоанна Крестителя, держащего свою отрубленную голову, защищающего толпу крещеных, группу избранных. Над этой же группой округлая форма играет роль холма, несущего разрушающийся город людей. Женскую фигуру, поддерживающую эту форму, можно отождествить с Девой Марией, простирающей свое покрывало над крещеным, погруженным в Иордан. Река представлена в античности в виде отброшенного назад старика. Тема покрова, знака чистоты Богородицы, Богородицы, традиционна в православном священном образе. Она напоминает явление Богородицы во Влахернском храме в Константинополе, где Она простирала свою защитную пелену над вышележащим святым. молитвенная аудитория. После падения Константинополя считалось, что эта защита особенно распространяется на Святую Русь, поднявшую факел Православия. Это способ утверждать, что группе крещеных, которая вызывает в кандинской иконографии крещение Руси в Днепре святым Владимиром, нечего бояться дьявола, представленного в обычном виде древнего змея-дракона. С другой стороны, воскресение осторожно трактуется в левом нижнем углу

изображения фигурой, приближающейся к холму, вырытому с могилой, в то время как мертвый человек выходит из могилы по его зову, напоминая выгравированную деревянную гору. Это тема воскресения Лазаря, к которой неоднократно обращался Кандинский. Верх изображения занимает сцена преобразования мира, ангел с трубой, плачущий орел и верный и истинный всадник из текста святого Иоанна.

Композиция образа строится наискось взглядом святого Иоанна, рассматривающего преобразование солнца и тринитарное откровение перед разрушением града человеческого. Тело апостола наполовину принадлежит нижней части образа, наполовину — верхней, причем две части разграничены, как на русских иконах. Вторая динамика картины ведет крещеных под защитой Крестителя и Богородицы, несмотря на угрозы змея-дракона, представляющего силы зла и смерти, к воскресению и раю в нижнем левом углу картины.

Таким образом, это настоящее богословское размышление.

Кандинский ведет его через данный метафизический образ, представляющий собой «абсолютный миф». Искусство приближается к нему через множество относительных мифов, тщательно обдумываемых в других работах. Конец времени рассматривается как разрешение драмы человеческого существования. В этом крупном образе Кандинский настаивает на его положительном характере победы над злом и смертью. Композиция объединяет и расставляет приоритеты по трем составным элементам этого раскрытия:

- преобразование мира (замена солнца и города человеческого тринитарным откровением и небесным Иерусалимом);
- эсхатологическая борьба (угроза дьявола крещеным);
- утешение и спасение (защита людей, воскресение мертвых и Рай).

Таким образом, в этом творческом акте Кандинского и вообще в его живописном, поэтическом и сценографическом корпусе сочетаются вдохновение и причина. Это свидетельствует как о его экзистенциальном опыте, так и о его духовной эволюции. Синтетическое искусство позволяет вместить в поэзию и гравюры как образы вдохновенной традиции, так и отдельные озарения, и случайные повседневные встречи, чтобы придать моменту измерение вечности. Выход с эстетической сцены осуществляется через этическое сознание. Он совершается в области религиозного,

где искусство испытывает пророческую связность, особенно в альбоме «Звуки».

Ссылки

[83] Пер. с фр. Е.Д.: *Kandinsky, W. Du Matériel dans l'art, en particulier dans les arts graphiques* // *Kandinsky, expérience artistique et culture du Spirituel, Actes du colloque tenu du 13 au 15 février 2016 au Collège des Bernardins / Isabelle Moulin et Philippe Sers éd. Le Mesnil Saint-Loup, Éditions Les Quatre Vivants, 2022. P. 285.*

[84] *Hermann, B. Kandinsky, sa vie, Paris: Hazan, 2009, 2016.* Для перевода использован текст: *Кандинский, В.В. Ступени. Текст художника // О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости. Сборник. М.: АСТ, 2018.*

[85] В своей основной работе «Диалектика мифа», изданной в Москве в 1930 году, Алексей Лосев отмечает, что мифологические сюжеты лежат в основе различных культур мира и питают их поэтическое, музыкальное и изобразительное художественное творчество. Таким образом, миф являет собой представление об исходном таинстве, он очень быстро принимает характер иконографии и хвалебной гимнографии, очень близкой к библейским псалмам. Мифология есть форма прославления Бога, совершающаяся в абсолютной мифологии, которая, по определению Лосева, реализуется в Иисусе Христе. Лосев также говорит о «божественном характере источников искусства», выражение, очень близкое мысли Кандинского.

[86] Планковская эпоха — это очень короткий период сразу после появления Вселенной, в течение которого объединяются четыре фундаментальных взаимодействия электромагнетизма, слабого и сильного взаимодействия, гравитации, и в течение которого распускаются время и пространство.

[87] О. Павел Флоренский, «Небесные знамена, размышления о символике цветов», см. также «Обратная перспектива», а затем «Иконостас». Фр. источник: *La perspective inversée, suivie de L'icônostase, textes traduits du russe et édités par Françoise Lhoest, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1992. P. 63.* Отец Павел Флоренский родился в 1882 г., скончался мучеником за веру 8 декабря 1937 г. Он считался русским Паскалем за свои исключительные научные дарования как математика, физика, богослова, филолога, историка религий, поэта, любителя искусства. Для него опыт цвета раскрывает процесс Творения множества божественным единством. Он характеризует чистый цвет, то есть белый, изначальный цвет, божественную энергию, и определяет систему порождения других цветов, тогда как определяемые им явления являются в то же время духовными реалиями, метафизическими. Свет сталкивается в материи (твари) с чуждой ему пассивностью. И эта встреча преображает и свет, и то, с чем он столкнулся. Восприятие света — это встреча с инаковостью. В этом столкновении с чужеродной пассивностью свет изменяется в своего рода кенозе, но не отрицательно, потому что его изменение производит самую великолепную игру, самое великолепное пиршество для взора. В своей проявленной энергии радикальная инаковость божественного (Софии, перво-твари или перво-материи) предстает как множество цветовых возможностей.

[88] См. также: *Sers, Ph. Résonances : Kandinsky et la nécessité intérieure, accompagné d'une réédition en fac-simile de l'album Klänge de 1913, avec en encart la traduction inédite des poèmes par Philippe Soupault. Paris: Hazan, octobre 2015.*

[89] С точки зрения нозологии псевдогаллюцинация в настоящее время определяется как параноидная шизофрения.

[90] *Baruzi, J. De l'emploi légitime et de l'emploi abusif du mot "mystique" », communication donnée au Congrès international de philosophie de 1946 à Rome, réédité // L'Intelligence mystique. Paris Berg, 1985, p. 57.* Жан Барузи утверждает, что мистическое уводит нас во «внутренние склепы» – и в то же время является «восприятием существ и вещей, которое настолько сильно старается их воспроизвести, что можно в каком-то смысле различить виды, которые могли быть созданы только созерцанием». Далее он добавляет: «Это новый взгляд на нас самих и новый способ мышления об абсолюте, который дает нам мистическое. И должен быть, по разным причинам, этот двойной вход в новый мир, чтобы мы имели право употреблять термин «мистическое». Он добавляет, что «наивернейшими проводниками, свидетельствующими о том, что мы достигли мистического плана, будут те, кто для себя и для своего непосредственного окружения всегда требовал в естественном порядке и в сверхъестественном порядке смелого превосходства самих себя. И которые, насколько это возможно, отдалили момент узнавания в новом и прочном синтезе их бытия признаков внутреннего совершенства, которое больше не будет исходить исключительно от человеческих сил».

[91] Передача свидетельства есть объективация опыта на нейтральной основе, предназначенная для его прояснения, при этом не заставляя его отказаться от своего жизненного характера. Этот процесс близок к катарсису, библейскому машалу или евангельской притче.

[92] Песнь Песней, глава 8, 6-7.

[93] *Pradines, M. Traité de psychologie générale. Paris: Presses universitaires de France, 1943-1948.*

[94] Так было, например, с Грегуаром Кругом. Этот чрезвычайно одаренный живописец, ученик художника-лучиста Михаила Ларионова, сошел с ума и был госпитализирован своей сестрой в Сент-Анн в Париже. Там он взялся сделать портрет окружающих его больных. Постепенно он обнаружил в их лицах черты страдающего Христа. Затем он нарисовал Ессе Номо, что расстроило его до такой степени, что он обратился и стал, как отец Григорий, безумным во Христе и одним из величайших иконописцев православного мира 20 века.

[95] Синтез искусств регулирует органическую встречу двух или более искусств. Он родился на стыке поэзии, музыки и живописи: гимнография, исполняемая в присутствии иконы, дает образец, но синтез искусств расцветает в архитектуре и сценографии. Его сила заключается в сочетании резонансов различных визуальных и слуховых элементов искусств, входящих в него. Его кульминацией и даже завершением является литургия, которая также может интегрировать обонятельные, осязательные и даже вкусовые элементы в христианскую традицию. Такое богатство и такое чувственное разнообразие делает синтез искусств особенно подходящим для того, чтобы заставить вибрировать человеческую душу.

[96] Источники гравюру, а также подробный комментарий к изображениям приведены в: *Sers, Ph. Résonances : Kandinsky et la nécessité intérieure, op. cit.* Мы отсылаем читателя к этому подробному анализу, если он хочет глубже изучить этот вопрос.

(Заключение публикации следует)

Philippe Serse

FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY

Part Three

*Translated from French into Russian
by Evgeny Dobrov*

Abstract

This publication is an interpretation of one of the sources of theoretical and artistic activity of W. Kandinsky. The article continues the regular publications of the author about this most important person of world and Russian culture.

Keywords

Kandinsky, Kierkegaard, art, cognitive experience, art history.

Serse, Philippe is one of the key specialists in the artistic and theoretical heritage of W. Kandinsky in France, the country where the last decade of the life of this great artist and researcher, one of the most significant representatives of Russian culture, passed. Previously, the journal also had the honor to place a publication by Professor Ph. Serse on his basic theme, see *AU. Vol. 3(3). 2018* via our new site: <http://aestheticauniversalis.ru/>

*(The publication was started in the previous two issues
and will be finished in the next issue of the journal).*

ОБЗОРЫ / REVIEWS



*Андрей Бутов*¹⁸

**ОБЗОР ОТКРЫТОЙ ЛЕКЦИИ,
ПРОЧИТАННОЙ
КОМПОЗИТОРОМ ВЛАДИМИРОМ МАРТЫНОВЫМ
(Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова,
25.04.2023)**

25 апреля 2023 года на философском факультете МГУ в аудитории А-307 «Шуваловского» корпуса Университета прошла открытая лекция известного композитора и теоретика музыки Владимира Ивановича Мартынова, получившего также известность и в качестве автора текстов на темы философии искусства. Лекция была посвящена тематике, которую автор трактует как «исчезновение человека» из искусства и прослеживает на примере выстраиваемой им умозрительной линии, проходящей от «случая мухи» в творчестве Джотто через работу Марселя Дюшана «Фонтан» к произведению «Коробка мыла Brillo» Энди Уорхола.

Несмотря на широкую известность персоналии лектора, мы хотели бы дополнительно представить его читателям *AU*. Владимир Мартынов – член Союза композиторов, лауреат Государственной премии России (2003) и сотрудник Московской экспериментальной студии электронной музыки (МЭСЭМ). Его творческий путь имеет очень интересную траекторию. В 1970 году он окончил Московскую консерваторию, где изучал композицию у Николая Сидельникова. Еще в студенческие времена Мартынов пробовал себя в додекафонии. Его также увлекали электронная музыка и арт-рок. В 1977 году им была создана рок-группа «Форпост». Помимо прочего в круг его интересов входили фольклорная и религиозная музыка. Он даже принял участие в ряде фольклорных экспедиций на Кавказ, в Среднюю Азию и другие регионы России. Однако уже в 1978 году Мартынов прекратил свою композиторскую деятельность, как ему тогда казалось, навсегда.¹⁹ В этот период он начал преподавать

¹⁸ *Андрей Бутов* - студент кафедры философской антропологии философского факультета МГУ М.В. Ломоносова; э-почта: abutov03@mail.ru

¹⁹ «Не получилось у Мартынова насовсем уйти в монахи в конце 1980-х годов, потому что Альфред Шнитке позвонил в 1990-м и попросил написать нечто грандиозное, ведь больше некому было в СССР это

в Духовной Академии Троице-Сергиевой Лавры, параллельно продолжая изучение и расшифровку древнерусского церковного пения. Еще до своего творческого перерыва В.И. Мартынов увлекся минимализмом как системой эстетических принципов и творческих установок. Этот интерес сохранился и после возобновления композиторской деятельности в 1984 году. На данный Мартынов известен своими духовными произведениями («Апокалипсис» (1991), «Плач пророка Иеремии» (1992), «Magnificat» (1993), «Stabat Mater» (1994), и «Requiem» (1998)), композициями в стиле «новой простоты» («Opus Posthumum», «Opus Prenatum», «Стена-сообщение»), сюитами («Ночь в Галиции», «Дети выдры»), а также музыкой более чем 50 кинофильмов, среди которых «Михайло Ломоносов», «Особо опасные...», «Холодное лето 53-го», «Николай Вавилов», «Смирненное кладбище», «Поворот», «Русский бунт», «Остров».

С 2002 года в московском Культурном центре «Дом» ежегодно проходят фестивали сочинений Мартынова. Он — лауреат Государственной премии России (2003, вместе с Т. Гринденко). В то же время сам о себе Владимир Иванович Мартынов скажет: «Какой я композитор? Какой я мельник? Я местный ворон!» (цитирует «Русалку» Даргомыжского. — «Известия») «Сейчас не лучшее время для философии или музыки. Как бы я себя охарактеризовал? Я свидетель. Мое дело — свидетельствовать о том, что происходит,

причем беспристрастно».²⁰

Как свидетель или как «практик, который участвует в современном художественном процессе»²¹ и делится своими

сделать». (См. Апокалиптика Тишины. Интервью Дмитрия Лисина с Владимиром Мартыновым. <https://klauzura.ru/2011/09/apokaliptika-tishiny-intervyu-nashego-specialnogo-korrespondenta-dmitriya-lisina-s-kompozitorom-vladimiro-martynovym/> - (дата обращения 11.05.2023). И Мартынов вернулся в композиторство – создав поистине грандиозное произведение, «Апокалипсис» – положенный на музыку полный текст Откровения Иоанна Богослова, величественное двухчасовое произведение для хоров и солистов a capella.

²⁰ Время философов и поэтов прошло. Интервью В.Мартынова Сергею Уварову // Известия. 20 февраля 2021 года. См.: <https://iz.ru/1126302/sergei-uvarov/vremia-filosofov-i-poetov-proshlo> (дата обращения 11.05.2023)

²¹ Мартынов, В.И. Наше всё: Малевич, Дюшан, Кейдж // Сто лет русского авангарда: сборник статей/ Редактор-составитель М.И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С.

«личными наблюдениями»²² о том, что происходит сегодня с человеком, культурой и миром в целом. Так характеризует себя сам композитор. Философский путь Мартынова начался с его самой известной книги «Конец времени композиторов» (2002), в которой автор поставил перед собой задачу понять мир, для которого заявления о смерти Бога, крушения Космоса и конце Истории стали общим местом, и ответить на вопросы, остается ли в таком мире место для человека и как в таком мире возможно искусство. Её выход был назван «одним из главных событий в современной русской философии».²³ В этой работе, несмотря на вроде бы явную привязку к музыкальной теме, читатель может увидеть многочисленные отсылки к самым серьезным философским темам, рассуждения автора об искусстве сопровождаются анализом положений Гегеля, Хайдеггера, Платона, Леви-Стросса и других философов.

Рассматриваемые в книге проблемы поднимаются автором и в его последующих работах. («Зона *opus posth*, или рождение новой реальности» (2005), «Пёстрые прутья Иакова»(2008), «Казус *Vita nova*» (2010), «Время Алисы» (2010), «Автоархеология» (2011), «Книга книг» (2013), «Книга перемен» (2016)). Эти темы затрагиваются и в цикле лекций, которые он читал для студентов философского факультета с 2006 по 2009 годы, перекликаются с тематикой, поднимаемой в ходе его преподавания в Троице-Сергиевой лавре (1979-1997), выступлениями в театре «Практика» в рамках проекта «Человек». Хотя музыка и искусство оставались объектами его исследований, мыслительные изыскания композитора с тех пор успели выйти за пределы его непосредственной профессиональной сферы. Центральное место в них занимает человек.

На лекции 25 апреля присутствовало около 50 человек, в том числе проректор МГУ С.А. Бушев, и.о. декана философского факультета А.П. Козырев, заместитель декана философского факультета по учебной работе И.Л. Крупник, преподаватели, аспиранты и студенты философского и других факультетов МГУ и гости из других высших учебных заведений и научных институтов Москвы.

Со вступительным словом выступил И.Л. Крупник. Он представил

31.

²² Там же.

²³ См.: <https://predanie.ru/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/> (дата обращения 11.05.2023)

слушателям В.И. Мартынова не только как профессионального композитора, но и как самобытного глубокого мыслителя, чья философия по праву известна не меньше, чем его музыкальное творчество, вспомнил об уже упомянутом курсе по музыкальной антропологии, пользовавшемся заслуженной популярностью.

Лекция затрагивала вопросы актуальные для всей современной культуры, в том числе вопрос об исторической периодизации искусства. В этом кругу проблем В.И. Мартынов предлагает необычную и парадоксальную точку зрения. Одним из центральных тезисов, выдвинутых Мартыновым, был тезис о том, что исторически искусство представляет собой относительно недавнее явление, насчитывающее не более 250-300 лет. Оно, по мнению философа, предполагает процедуры институционализации, которых не было в эпохи Античности, Средних Веков, и, тем более, ранее.

На ранних фазах развития художественной деятельности лектор остановился отдельно. «Мы же не можем назвать искусством археоавангардную наскальную живопись», – заметил в связи с этим Мартынов. Пример с тем, что лектор называет «археоавангардом» в основном контексте лекции не был развернуто изложен, но, в последующей беседе автор идеи пояснил, что палеолитические изображения вообще нельзя трактовать как произведения искусства, так как мы, во-первых, крайне мало знаем о их происхождении, во-вторых, они очевидно не вынесены в особое пространство, которое можно было бы рассматривать как пространство эстетического опыта, и принципиально включены в сферу повседневности.

Возможно, в эпоху палеолита, замечает лектор, наскальная «живопись» выполняла ритуальную функцию и фиксировала определенные события,²⁴ что, отметим мы сразу, не мешает это делать выразительными средствами, которые в современный период использует, например, течение экспрессионизма (собственно, эта формальная близость и лежит в основе квазиисторического термина «археоавангард»). Изображения и другие артефакты, созданные после «великой неолитической революции», также еще не представляют собой произведения искусства. В эпохи же Античности и Средневековья (контекстуально везде имелась в виду европейская периодизация), по мнению

²⁴ Подробнее о феномене палеолитической «живописи» В.И. Мартынов говорит в своей «Книге перемен» и в презентации этой книги (см. <https://www.radioblago.ru/vremyakultury/kniga-peremen>).

лектора, творческая деятельность была поставлена на службу мифологии и религии и не предполагала разделения социального пространства на сферу искусства и сферу повседневности. Самостоятельную жизнь и достаточную автономию искусство, как полагает лектор, приобретает лишь в Новое время. Тогда же решающую роль начинает играть и фигура автора произведения, что обычно в историко-культурной рассматривается как переход от теоцентризма к антропоцентризму, но это касается всех социальных процессов, а не только художественной деятельности. Точка же зрения лектора такова, что лишь в эту эпоху появляются «храмы искусства»: театры, галереи, концертные залы. До этого же произведения искусства располагались вместе с предметами обихода в едином пространстве жизни человека. Так, например, Джоконда, говорит Мартынов, в свое время украшала ванную комнату короля Франциска I – и это было не только допустимо, но и естественно. Тот факт, что в течение всех Средних Веков искусства подразделяются на «свободные» и «служебные», причем, в особенности после перевода «Физики» Аристотеля на латинский язык никто не сомневался в статусе последних именно как искусств, лектором не комментировался.

Относительно указанных выше вопросов институционализации существуют и иные мнения. Так, Джордж Дики, ключевой разработчик институциональной теории искусства, анализируя процесс социальной циркуляции искусства, утверждает, что институционализация проявляется в первую очередь тогда, когда некоему объекту присваивается статус произведения искусства.²⁵ Он приводит в пример долгую традицию именно театрального зрелища, берущую начало еще в древнегреческих практиках.²⁶ Хорошо известно, как образцовый стандарт театральной трагедии обсуждался Аристотелем в «Поэтике», причем автор этого труда тщательно подчеркивает независимость литературной основы, на которой базируется сценическое действие, от каких-либо реальных где бы то ни было происшедших событий.

Вызывает теоретические возражения и интерпретация Мартыновым коммуникативных основ и форм первобытного искусства. Так, соданные еще в дописьменный период сосуды

²⁵ Дики, Дж. Искусство и эстетическое: институциональный анализ. (Фрагменты) / Пер. С.А. Дзиковича // *Aesthetica Universalis*. 2018. Vol. 1 (1). С. 149.

²⁶ Там же. С. 130.

обладали выразительной формой и украшениями,²⁷ не имевшими ни практического применения, ни обрядового значения. В этом случае можно говорить, что эти их свойства выполняли исключительно эстетическую функцию, как она понимается в классической теории. Подвергнуть сомнению следует и саму идею особого физического пространства, необходимого, по мнению автора, как условие реальности искусства. Так, архитектура, традиционный и постоянно присутствующий вид искусства, ни в какой период своей истории не имела и не могла иметь собственных «храмов», хотя и создавала подобные пространства для других видов художественной деятельности, в том числе в виде театральных построек. Однако главное значение архитектуры как искусства было не в этом. Архитектор должен выразить себя в зданиях, которые имеют некоторое предзаданное функциональное назначение.²⁸ Если исходить из концепции Мартынова, мы должны лишить архитектуру статуса институционализованного искусства.

На пути «исчезновения человека» в заглавие лекции были вынесены три точки: «случай мухи» Джотто, работа Марселя Дюшана «Фонтан» и произведение «Коробка мыла «Brillo»» Энди Уорхола. Эти три точки, по мнению лектора, представляют собой «рэпперные» точки, через которые можно проследить, как возникла и рушилась в истории цивилизации «религия искусства». Под «религией искусства» Мартынов понимает институционализованное искусство, отделенное от религии и выполняющее ее функции. Для него то, что происходит в концертном зале, подобно тому, что происходит в храме. Искусство заменяет религию и, в сущности, превращается в нее. В итоге мы видим, как эта концепция утрачивает ясность аналитических различий нетождественных друг другу форм деятельности и различных форм эмоционального опыта.

Рассматривая этот процесс замещения религиозного опыта опытом восприятия произведения искусства на примере музыки, Мартынов пишет в одной из своих работ, что в храме музыка содействует богослужению, а в концертном зале, где человек сконцентрирован на самой музыке, она вытесняет культ, занимая

²⁷ Рид, Г. Значение искусства. Фрагменты / Пер. С.А. Дзиковича // Современная западно-европейская и американская эстетика / Под общ. ред. Е.Г. Яковлева. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 204.

²⁸ Там же. С. 187.

его место.²⁹ В отношении форм деятельности В.И. Мартынов отметил, что, по его мнению, никаких технических и промышленных революций не было бы, если бы прежде них не произошли революции в искусстве. Причина этого в его интерпретации заключается в том, что художники видят нечто важное и существенное раньше, чем ученые, и делают это «нечто» очевидным для всех остальных, в том числе и для ученых. После того, как они это увидели и показали, обществу становится ясно, что уже нельзя видеть мир по-старому и жить в этом мире по-старому.

В лекции рассматривалось, как была обретена эта особая оптика «религии искусства» и что она может помочь рассмотреть обществу. Лектор высказал ту точку зрения, что основа этой особой оптики, при помощи которой искусство в этом значении смотрит на мир, была заложена итальянским художником Джотто.³⁰ Мартынов рассказал легенду, как еще молодой Джотто нарисовал муху на одной из работ своего учителя Чимабуэ.³¹ Ему удалось сделать это настолько ре, что когда Чимабуэ вернулся к работе, он захотел согнать эту муху.³²

Как правило, исследователи творчества Джотто приводят данный пример как одну из его многочисленных «шуток» и не

²⁹ Мартынов, В.И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. С. 29.

³⁰ *ди Бондоне, Джотто* (итал. *di Bondone, Giotto*; 1266 или 1267, Вискьо — 8 января 1337, Флоренция) — итальянский живописец и архитектор XIV века, один из первых представителей ранней фазы Ренессанса. Ключевая фигура в истории западноевропейского искусства. Преодолевая византийскую иконописную традицию, Джотто стал основателем итальянской школы живописи, он, как пишет Вазари, «обрел истинный способ живописи, утерянный за многие до него годы» (см.: Вазари, Дж. Жизнеописание знаменитых живописцев: Джотто, Боттичелли и другие / Пер. с итал. А. Венедиктова, А. Габричевского. СПб.: Азбука-классика, 2006), разработал новый подход к изображению пространства. Произведениями Джотто впоследствии были вдохновлены Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, продолжившие его творческие и исследовательские идеи.

³¹ Чимабуэ (итал. *Cimabue*; настоящее имя — *ди Пепо, Ченни* (итал. *di Pepo, Cenni*); около 1240 — около 1302) — флорентийский живописец, один из главных мастеров итальянской живописи ранней фазы Ренессанса. Здесь и далее в отношении жизнеописания Джотто В.И. Мартынов ссылается на наиболее распространённую версию, изложенную, в частности, в указанной работе Вазари, согласно которой Чимабуэ взял юного Джотто к себе в ученики, увидел как тот, будучи пастухом, рисует овцу угольком. Хотя часть современных искусствоведов сомневается в достоверности приведённой версии (см., например: Вольф, Н. Джотто / Пер. с англ. А.А. Моисеенковой. М.: Taschen; Арт-родник, 2007), надо признать, что, тем не менее, на настоящий момент она остаётся наиболее распространённой и отсылка к ней вполне релевантна.

³² Эту легенду также можно встретить и в одном из наиболее авторитетных жизнеописаний Джотто, выполненном Джорджо Вазари. Вазари пишет, что в молодости, когда Джотто жил в ученичестве у Чимабуэ, он нарисовал муху на носу одной из фигур, написанных учителем, и когда Чимабуэ вернулся и хотел продолжить работу, то он принял нарисованную Джотто муху за настоящую и несколько раз пытался согнать её рукой (см. Вазари, Дж. Жизнеописание... Выше цит. изд. С. 97). Вазари не указывает, о какой именно работе Чимабуэ идёт речь и не пишет, была ли это одна из известных ныне работ или предварительный эскиз, однако, годы написания «Маэсты» (см.: *Илл. 1*) как раз совпадают с временем ученичества Джотто.

придают ему какого-либо самостоятельного значения. Однако В.И. Мартынов рассматривает его совершенно иначе. Джотто, как свидетельствует тот же Вазари, в отличие от всех своих современников, был истинным учеником природы, т.е. изначально помещал в сферу искусства не только «возвышенные», символические образы, но и чистые объекты природы, причем стремился изображать их максимально натуралистично, максимально подробно и в то же время – максимально полно, с передачей как всех деталей обстановки, так и эмоционального плана, так что в итоге он «стал столь хорошим подражателем природы, что полностью отверг неуклюжую манеру и воскресил новое и хорошее искусство живописи, начав рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали более двухсот лет».³³



Илл. 1 / III. 1.

Чимабуэ (Ченни ди Пепо). Маэста. Галерея Уффици, Флоренция / Cimabue (Chenni di Pepo). Maesta. (Galleria degli Uffizi, Firenze). 1280-1285, 385 x 223,2.

В свете этого его муха, помещённая в пространство иконы, уже не

³³ Вазари, Дж. Жизнеописания... Выше цит. изд.

выглядит простой шуткой или случайностью. Джотто стремится вернуть природу, повседневность, мирское в сферу искусства, которое на тот момент полностью сливается с религиозным и духовным и, несмотря на отсутствие институционализации как таковой, уже отделяет предметы, достойные изображения, от недостойных, невольно или намеренно показывая неуместность такого соединения. Таково обычное толкование этого анекдотического (как в смысле исторического повествования, так и в смысле юмористических аспектов) эпизода. Однако такое толкование представляется весьма вольным. Шутки между учителями и учениками Вазари описывает и в других контекстах, причем они никак не связаны с концептуальными проблемами. Нет никакой необходимости толковать данную шутку Джотто именно как намерение вернуть природу и повседневное в сферу искусства. Точно также нельзя утверждать, что Чимабуэ действительно принял муху за настоящую, а не ответил шуткой на шутку.

Неуместность присутствия «недостойных» предметов на художественных полотнах и тем более - иконах, обязательность разделения профанного и сакрального, мира искусства и мира повседневности, предметов эстетического и религиозного опыта - и предметов обиходного характера показывается в творениях другого художника, Карло Кривелли.³⁴ Его работа «Мадонна с младенцем» (1480) буквально воспроизводит шутку Джотто: снова Мадонна – и снова муха, изображённая столь реалистично, что зритель может обмануться и принять её за живое насекомое, случайно присевшее на холст.³⁵ Однако, это уже не шутка. В.И. Мартынов обращает внимание, что композиционно картина выстроена так, что муха включена в неё как неотъемлемый элемент: и сама Мадонна, и младенец смотрят на муху. И в этом взгляде (в котором лектор видит отвращение), и в оберегающем жесте Мадонны, и в движении младенца, в котором явно сквозит желание отодвинуться от насекомого подальше, можно заметить изображение не просто мухи как реального объекта, скорее, по мнению лектора, но её

³⁴ *Кривелли, Карло* (итал. *Crivelli Carlo*; между 1430 и 1435, Венеция — 1495, Асколи-Пичено) — итальянский художник.

³⁵ Мухи присутствуют не только на упомянутой в лекции картине. У того же К. Кривелли она появляется рядом с ещё одной Мадонной («Мадонна Ленти», 1472-1473), и на изображении Святой Екатерины Александрийской (1491), причем взгляд Екатерины, как и в случае обеих «Мадонн» так же направлен, если не на саму муху, то как минимум в её направлении. Если рассматривать творчество других художников, то можно вспомнить о ранней копии алтаря «Праздник чётков (Праздник венков из роз)» Альбрехта Дюрера, где муха поместилась на колене Мадонны, или о «Мадонна делла Пергола» Бернардино Делти (1520-е, Городской Музей Пистойи, Италия), где муха разместились на руке младенца.

контекстуальной неуместности, причем, как в религиозном отношении, так, и что важнее для лектора в рамках его концепции, неуместности повседневного в пространстве искусства.

Появление столь «недуховного» существа как муха на, в сущности, религиозных работах толкуется Мартыновым как первая «точка невозврата» (неких необратимых изменений) в истории искусства, еще не институциональное, но уже ярко выраженное художником разделение предметов и явлений на возвышенные и повседневные, которое затем ведет к тем последующим двум точкам, которые упомянуты в заглавии лекции. Такова логика рассуждения автора лекции, но в противовес ей нельзя не упомянуть, что жанр «обманок» существовал еще в античные времена, и совершенно неясно, почему первая «точка невозврата» расположена столь поздно в отношении к этому явлению. То же относится и к другим явлениям, выпадающим, как из логики, так и из хронологии процесса, как его экспонировал автор лекции. Так из Средних Веков до нас дошло огромное количество миниатюр в манускриптах, отображавших повседневные сцены: военные походы, возделывание земли, трапезы, водные процедуры и многое другое, в ранний период Нового Времени формируется и быстро становится самостоятельным живописный жанр натюрморта.

Вторая «точка невозврата», по мнению композитора, была пройдена благодаря Марселю Дюшану.³⁶ Он выбирал самые обыкновенные предметы из повседневной жизни - колесо, стул - и выставлял их в галереях. То есть он совершил жест, обратный тому, что сделали Джотто и Кривелли: показал, что дело не в предмете, а в месте, на которое он помещен, в том, что любой предмет, любое существо может быть предметом эстетического опыта. Содержание и качества предмета становятся несущественными. Разделение на пространство искусства и пространство повседневности носит чисто институциональный характер. Фактически Дюшан таким образом поставил под сомнение представление об «особых параметрах» произведения искусства, показав, что любой объект может быть превращен в «произведение» искусства посредством простого перемещения в соответствующим образом

³⁶ Дюшан, Анри Робер Марсель (фр. *Duchamp, Henri Robert Marcel*, 28 июля 1887, Бленвиль-Кревон — 2 октября 1968, Нейи-сюр-Сен) — французский и американский художник, шахматист, теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма. Творческое наследие относительно невелико, однако благодаря оригинальности своих идей Дюшан считается одной из самых влиятельных фигур в искусстве XX века. Его творчество оказало влияние на формирование таких направлений в искусстве второй половины XX века, как поп-арт, минимализм, концептуальное искусство, и др.

институционализированное пространство и сделав наглядным лозунг Рене Магритта:³⁷ «Это – не то, что ты видишь». Таких случаев, в которых реди-мейд-объекты меняли в восприятии свои свойства, было к этому времени достаточно много, в том числе и в опыте Марселя Дюшана, но «Фонтан» стал символом этого приема в силу своей особой смысловой нагрузки в условиях еще продолжавшейся Первой Мировой войны и особой провокационности, подчеркнутой и названием, содержащим в себе намеренное противоречие между назначением экспонированного предмета сантехники и функциями фонтана как публичного объекта архитектурного пейзажа.

Мартынов, как представляется, во многом упрощает понимание «Фонтана» Дюшана. Художник не просто помещает случайный предмет повседневности в «храм искусства». Для него были важны детали, его эстетические качества, включая форму, цвет, гладко обработанную поверхность и блеск, делающие этот предмет, между прочим, произведением дизайна и до этого также публично выставленным, например, в торговом пространстве. Историческое значение экспонирования реди-мейд-объекта многим аналитиками оценивается с других позиций, принципиально отличающихся от тех, которые в лекции изложил В.И. Мартынов,³⁸ но в лекции эти позиции упомянуты не были.

Финальной «точкой невозврата» Мартынов называет «Коробку мыла Brillio» Энди Уорхола. С одной стороны Уорхол³⁹ возвращается к акту самостоятельного физического создания произведения, от которого отказался Дюшан. Он создает свое произведение сам, а не берет его из повседневности, но его произведение представляет собой то, что впоследствии получило концептуальное наименование симулякра. Аналогично случаю с «Фонтаном» Дюшана, по мнению автора лекции, здесь имеет место «провал значения».⁴⁰ Но коробка

³⁷ *Magritte, René François Ghislain* (фр. *Magritte, René François Ghislain*, 21 ноября 1898, Лессин — 15 августа 1967, Брюссель) — бельгийский художник-сюрреалист. Известен как автор остроумных и вместе с тем поэтически загадочных картин.

³⁸ URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-loo-that-shook-the-world-duchamp-man-ray-picabi-784384.html>

³⁹ *Уорхол, Энди* (англ. *Andy Warhol*; настоящее имя - *Вархола, Андрей*, 6 августа 1928 года, Питтсбург, США — 22 февраля 1987 года, Нью-Йорк, США) — американский художник, продюсер, дизайнер, писатель, издатель журналов и кинорежиссёр. Основатель идеологии «homo universale», создатель произведений, которые являются синонимом понятия «коммерческий поп-арт».

⁴⁰ В связи с темой провала значения В.И. Мартынов упоминал также о народных песнях, которые поются только в специальное для них время и связаны с особыми событиями. Если попросить спеть эту песню отдельно от времени и события, она потеряет свое значение. Мы могли бы сказать, что таким образом она перейдет из одной сферы жизни в другую, став тем самым не предметом ритуально-мифологического, но предметом эстетического восприятия, однако, проблема заключается как раз в том, что такого рода песня не может быть просто объектом созерцания, поэтому как таковой переход оказывается для неё

Уорхола не - предмет из повседневности. Она - точная копия коробки, является сама по себе трехмерным произведением искусства, таким же, как произведение скульптуры, его отношение к предметной реальности вне того, что является институционализированным произведением искусства, такое же как отношение скульптуры к ее прототипу, что в еще большей степени сложности представляет институциональное состояние современного искусства, создав основы для концепта симулякра и понимания эстетического значения приема серийности. Работа Уорхола в высокой степени соответствует формуле Даниеля Канемана⁴¹ «Что видишь, то и есть» (What you see is all there is).⁴² Это - чрезвычайно насыщенный и эпистемологически насыщенный путь, заключавший в себе поиски новых выразительных возможностей искусства, но, по мысли лектора, на протяжении всего пути «от мухи Джотто к коробке Уорхола» прослеживается процесс, в ходе которого человек «стирает сам себя».

«Точками невозврата» в лекции называется именно процесс «исчезновения человека», являющегося именно результатом указанного постепенного «стирания», которое лектор полагает обоснованным усматривать в указанных весьма содержательных и продуктивных динамических аспектах развития искусства. Многие пункты аргументации подобной интерпретации исторических процессов развития искусства остались непроясненными, например, почему в случае «исчезновения» человека остается непонятным, почему именно «Фонтан» Дюшана и «Коробка мыло Brillo» Уорхола оказали столь сильное и позитивное влияние на философский дискурс и современную культуру, последствия которого мы видим и в понятийном аппарате современной философии и в невероятном усложнении недискурсивного языка современного искусства. Точно так же неясным из позиции лектора осталось то, почему художники продолжают писать станковые картины, в том числе и в фигуративной манере и создавать классические музыкальные произведения после прохождения искусством описанных «точек невозврата».

Лекция вызвала бурную дискуссию и живой отклик слушателей.

недоступен и она становится как бы ничем. Лектор заметил, что сам не сразу осознал этот факт, так как будучи в фольклорных экспедициях просил песельниц исполнить как можно больше разных песен - не понимая, почему они так упорно не соглашаются петь, например, весной летние или зимние песни.

⁴¹ Канеман, Даниель (англ. Daniel Kahneman, ивр. דניאל קהנמן, род. 5 марта 1934, Тель-Авив) — израильско-американский психолог. Один из основоположников поведенческой экономики.

⁴² См.: Канеман, Д. Думай медленно, решай быстро. М.: АСТ, 2016.

Дискуссия была приостановлена лишь по причине формальных ограничений. Отведенное на лекцию время давно прошло, а вопросы из зала не прекращались. Обсуждение продолжалось уже после официальной части. Лекция вызвала действительный интерес у аудитории. Принявшие участие в этом заметном событии в жизни философского факультета студенты и преподаватели не только получили новые импульсы для собственных размышлений и исследований, живые впечатления от общения с ярким представителем современной российской культуры.

Andrey Butov⁴³

**THE OPEN LECTURE BY COMPOSER VLADIMIR MARTYNOV
(Faculty of Philosophy, Lomonosov MSU,
25.04.2023)**

The article presents a review of the open lecture delivered by a composer and a theoretician of art Vladimir Ivanovich Martynov to the audience of the Faculty of Philosophy at Lomonosov Moscow State University. The lecture was devoted to the subject-matter which the author interprets as the "disappearance of a human being" from art and that the lecturer attempted to trace with the speculative line starting from the "case of a fly" in one of Giotto's paintings, passing through Marcel Duchamp's *Fountain* ready-made and coming to Andy Warhol's *Brillo Soup Box* imitation of a ready-made. The composer insists that these three points of art history are peculiar points of "no return" changes in artistic creation leading from the dominating role of a human person to the dominating point of institutions. Through these points, according to Martynov, it is possible to trace how the "religion of art" - as a special pseudo-religious institution - arose and collapsed in the history of culture and civilization.

In the paper the author exposes the arguments of the lecturer and offers alternative points of view on the questions discussed. The paper is a very interesting case of now-days public discussions on aesthetic affairs in Russia.

⁴³ *Andrey Butov* - undergraduate student, Department of Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University; e-mail: abutov03@mail.ru

ПРАКТИКИ / PRACTISES



ВЫСТАВКА ОБ АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ СОВЕТСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА

(«Шуваловский» корпус МГУ имени М.В. Ломоносова,
третий этаж, зона «Г», философский факультет)

*Евгений Кондратьев*⁴⁴

КОНСТРУКТИВИЗМ КАК МЕТАФОРА

Текст к фотоэкспозиции

В год 100-летнего юбилея отечественного конструктивизма в рамках работы научно-образовательной школы МГУ «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» кафедры эстетики философского факультета провела серию исследовательских семинаров, посвященных проблеме преемственности в архитектуре. Теоретико-эстетический анализ базовых элементов конструктивистского стиля, форм их рецепции в архитектурном дизайне сопровождался практикой выявления конструктивистских модусов и стилизаций в современной городской визуальной среде. Материалы эмпирического этапа исследования составили основу фотовыставки «Конструктивизм как метафора». Основу экспозиции составили работы студентов кафедры эстетики МГУ, а также профильных вузов Москвы и Санкт-Петербурга.

Стилистическая динамика и открытость конструктивистской формы, а также ее модификации стали предметом визуального исследования и получили образное отражение в представленной серии фотографий современного городского пространства. Метафора Ле Корбюзье «дом – машина для жилья» обычно трактуется как манифест функционализма. Но эта метафора одновременно передает подвижность и легкость конструктивизма как модернистского стиля, которые позволяют ему не застыть в статичных формах и свободно встраиваться в городскую среду, оказывая влияние на последующие архитектурные направления.

⁴⁴ *Евгений Кондратьев* - доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова;
э-почта: e.a.kondratyev@gmail.com

Современная урбанистическая эстетика, теоретически связанная с энвайронментальным подходом, предлагает рассматривать архитектурный объект не только изолированно и функционально, но и в рамках подвижного средового окружения. Как таковая среда не является объектом, в восприятии и взаимодействии с ней преодолевается оппозиция субъекта и объекта, переосмысливается природа эстетического дистанцирования. Средовой подход в эстетике позволяет акцентировать внимание на контекстуальном понимании архитектурного стиля, метафорически трактовать средовое переживание как интеграцию созерцания с опытом партиципации.

Принципы средового подхода реализуются в настоящее время на практике, в ряде современных проектов ревитализации знаковых урбанистических локусов в Москве, Санкт-Петербурге и других крупных городах России. Объектом фотоисследования стали процессы постиндустриальной трансформации урбанистических пространств, в частности, современные реконструкции, стилистически преемственные по отношению к конструктивистским проектам 1920-х гг. Участники фотопроекта стремились отразить пространственную специфику мультифункциональных кластеров мегаполиса, в которых прежде утилитарный архитектурный объект приобретал эстетическую функцию и визуально интегрировался в новую городскую среду.

Авторы экспонированных фотографий:

Ю. Астраханцева

(выпускница магистратуры философского факультета СПбГУ)

А. Казовская, А. Оликова, Е. Титков

(студенты бакалавриата философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова);

А. Сони́на

(студентка бакалавриата факультета дизайна РГУ имени А.Н. Косыгина)

Кураторы фотоэкспозиции:

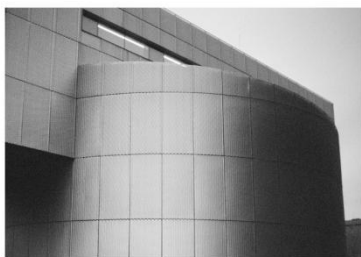
Е. Кондратьев

(автор публикации, см. данные в сноске)

Рукавишников А.Г.

(доцент кафедры эстетики МГУ имени М.В. Ломоносова)

Илл. 1 / III. 1.



Илл. 2 / III. 2.

Илл. 3 / III. 3.



Илл. 4 / III. 4.

Илл. 5 / III. 5



Илл. 6 / III. 6

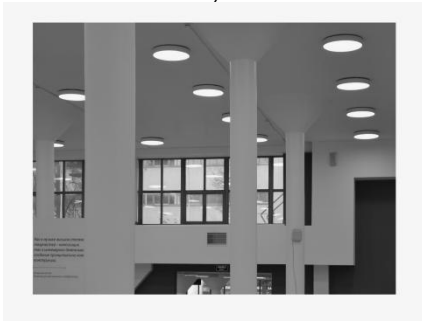


Илл. 7 / III. 7



Илл. 8 / III. 8

Илл. 9 / III. 9



Илл. 10 / III. 10



Илл. 11 / III. 11.



Илл. 12 / III. 12

**EXHIBITION ON ARCHITECTURAL HERITAGE
OF SOVIET CONSTRUCTIVISM**

Lomonosov Moscow State University, "Shuvalovsky" building,
the third floor, zone "G", Faculty of Philosophy)

*Evgeniy Kondratiev*⁴⁵

CONSTRUCTIVISM AS A METAPHOR

The exhibition text

The Department of Aesthetics (Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University) held research seminars on the problem of architectural continuity which were devoted to the 100th anniversary of Russian constructivism. The materials of the empirical stage of the study formed the basis of the photographic exhibition "Constructivism as a Metaphor". The seminars were the part of the work of the scientific and educational School of Moscow State University "Preservation of the World Cultural and Historical Heritage". The theoretical and aesthetic analysis of the basic elements of the constructivist style, the forms of their reception in architectural design was accompanied by the practice of identifying constructivist stylistic modes in the contemporary urban visual environment. The works of the students of the Department of Aesthetics of Moscow State University, as well as profile Universities of Moscow and St. Petersburg, were presented at the photographic exposition.

The subject of the photographic research were the stylistic dynamics and openness of the constructivist form and its modifications in contemporary urban space. Le Corbusier's metaphor "the house is a machine for living" is usually interpreted as a manifesto of functionalism. But this metaphor simultaneously conveys the mobility and lightness of constructivism as a modernist style, which allow it not to freeze in static forms and freely integrate into the urban environment, influencing subsequent architectural trends.

Contemporary urban aesthetics and environmental approach consider an architectural object not only functionally, but also within the

⁴⁵ *Evgeniy Kondratiev* - Associate Professor of the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University; e-mail: e.a.kondratyev@gmail.com

framework of a moving environment. As such, the environment is not an object; in perception and interaction with it, the opposition of subject and object is overcome. The environmental approach in aesthetics focuses on the contextual understanding of the architectural style, allows us to interpret environmental experience metaphorically as the integration of contemplation with participation.

The principles of the environmental approach are currently being implemented in practice, in a number of projects for the revitalization of urban loci in Moscow, St. Petersburg and other large cities of Russia. The object of photographic research were the processes of post-industrial transformation of urban spaces, successive stylistically to the constructivist projects of the 1920s. The participants of the photographic project sought to reflect the spatial specificity of the multifunctional megapolis clusters, in which the utilitarian architectural object acquired an aesthetic function and visually integrated into the new urban environment.

The authors of the exhibited photographs:

Y. Astrakhantseva

(Master's degree graduate, Faculty of Philosophy, St. Petersburg State University)

A. Kazovskaya, A. Olikova, E. Titkov

(undergraduate students, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University);

A. Sonina

(undergraduate student, Faculty of Design, A.N. Kosygin Russian State University)

Photo exhibition curators:

A. Kondratiev

(the author of the text, see data in footnote)

A. Rukavishnikov

(Associate Professor, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University)

Aeshetica Universalis (Всеобщая эстетика)

Ежеквартальный теоретический журнал

Vol. 2 (21). 2023

Адрес редакции: Философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебно-научный корпус МГУ имени М. В. Ломоносова «Шуваловский»), ауд. Г 256.
Тел.: + 7 (495) 939-19-50, *e-mail:* aestheticauniversalis@gmail.com

Печатается с готового оригинал-макета

Подписано в печать 05.10.2022. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 5,25. Тираж 50 экз. Изд. № 12219. Заказ №

Издательство Московского университета. 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11). Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com
Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com. Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амрит». 410 004,
Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33. E-mail: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru