Вопросы теории искусства

УДК 7.01 ББК 85.103 **Ключевые слова:** эстетика, художественная открытость, формообразование, незавершенность, новые языки искусства, экзистенция.

Ступин Сергей Сергеевич

Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, Отдел теории искусства и эстетики, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва ORCID ID: 0000-0002-7973-5418 stupin-ss@mail.ru **Key words:** artistic openness, creation of form, incompleteness, new artistic expressions, existence.

Stupin Sergei S.

PhD in Philosophy, Principal Research Associate, Art Theory and Aesthetics Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow ORCID ID: 0000-0002-7973-5418 stupin-ss@mail.ru

Open Form in Art: Representation of Existential

The theoretic model "open form" while realistically representing the potential polysemy and interpretative freedom of artistic form, accentuates the substantial capacity of a work of art towards the formation of new means of expression and reveals dynamic mechanisms of the creative process itself. This article analyses the plastic potential of "poetic openness" within the artistic representation of fundamental existential states, using material from art of the 20th century and of the present day.

СТУПИН С.С.

Открытая форма В искусстве: репрезентация Экзистенциального

Теоретическая модель «открытая форма», актуализирующая потенциальную многозначность и интерпретативную свободу художественного образа, акцентирует субстанциальную способность произведения искусства к формированию новых выразительных средств и раскрывает механизмы динамики самого художественного процесса. В статье анализируются пластические возможности «поэтики открытости» при художественной репрезентации фундаментальных экзистенциальных состояний. На материале искусства XX века и настоящего времени.

Любое художественное произведение, остающееся в веках, обнаруживает в себе неиссякаемый источник смыслов, открытость к толкованиям, бесконечность содержания. Большое искусство никогда не повторяет себя, даже если художник идет по пятам великих учителей: это всегда обретение новой семантики и пластики. Перспектива художественного процесса – вечно убегающий горизонт выразительных и концептуальных возможностей. Сам способ бытия искусства – перманентная революция в формообразовании и пластическом мышлении.

Пролить свет на динамические аспекты художественного процесса, понимаемые в диахроническом и синхроническом ключе, способна теоретическая модель «открытая форма». Этот сравнительно молодой концепт обязан своим возникновением итальянскому семиотику Умберто Эко, предложившему сначала в докладе, а затем в книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике» (1967) универсальный аналитический инструмент «opera aperta» [7]. Философом двигало желание систематизировать историю искусства, выстроить такую «периодическую систему», в которой нашлось бы место непонятным, все сильнее отрывающимся от заветов высокой классики артефактам. Акционизм, музыкальный сериализм, саморазрушающиеся инсталляции, живопись ташистов и другие пограничные феномены, балансирующие на грани искусства и хаоса, взывали к исследовательскому вниманию и требовали адекватной интерпретации. Каким законам подчиняются эти произведения? Пребывают ли они в пространстве художественного или давно покинули его пределы? В чем особенности их рецепции? Рядоположена ли многозначность

Ф. Кафки многозначности У. Шекспира, а многозначность Дж. Поллока – многозначности Рембрандта?

Поиск ответов заставлял обратиться к проблеме смысловой множественности, отсылающей по меньшей мере к александрийцам Филону и Клименту с их избыточными многотомными толкованиями Святого Писания, в которых фантазия и установка на неограниченное приращение семантики очевидно довлели над тягой к научной истине. Их метод демонстрировал по сути безграничные возможности интерпретирования. В ХХ веке усилиями феноменологов и герменевтиков (Э. Гуссерль, Р. Ингарден, Г.-Г. Гадамер и др.) принципиальная полисемия любого художественного произведения была закреплена теоретически. Произведение не существует без активности зрителя, – убеждали ученые, – оно лишь пустая оболочка, воздушный шар, для наполнения которого необходим выдыхаемый реципиентом «углекислый газ», «химсостав» которого зависит от вкусов и художественных установок интерпретатора.



Илл. 1. Диллер, Скофидио + Ренфро. Павильон «Блюр» на Экспо-2002. Озеро Невшатель, Швейцария

Вместе с тем несомненно и то, что характер потенциально безграничных вариантов прочтения задается самой формой (уложить в одно русло впечатления от созерцания «Осеннего ритма» Поллока или «импровизаций» и «импрессий» В. Кандинского трудно). У. Эко оказался прав, выдвинув исходным пунктом своей гипотезы собственно язык искусства – только так и можно было выделить три «уровня напряженности» художественной открытости.

Первый из них подразумевает самую широкую трактовку: открытостью обладает любое произведение искусства, даже форма, «завершенная и замкнутая в своем выверенном совершенстве», ведь она также дает поводы для бесчисленных истолкований. На этой ступени многозначность искусства Возрождения и Нового времени вполне сравнима с полисемией авангарда.

Критерием, устанавливающим между ними водораздел, становится наличие у художников осознанной установки на поэтику открытости, и это знаменует второй уровень открытости в системе координат итальянского ученого. Такие произведения являются законченными в физическом смысле, но остаются свободными «для постоянного



Илл. 2. Умберто Боччони. Развертывание бутылки в пространство. 1912. Бронза. Галерея современного искусства, Милан

возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель, читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия совокупности имеющихся стимулов» [7, с. 61]. Подобные формы начали появляться в эпоху французского поэтического символизма – у С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо, а затем были подхвачены модернизмом, распространившись на все виды искусств. Торжество открытости второго порядка со всей очевидностью просматривается в супрематизме, сюрреализме, ташизме, в произведениях, постоянно курсирующих от мимесиса к абстракции [4] (живопись «второй парижской школы» и др.).

Наконец, предельной концентрации художественная открытость достигает в так называемых произведениях в движении – формах, лишенных материальной определенности и приглашающих исполнителя или зрителя создать их вместе с автором. В качестве примеров напрашиваются алеаторные композиции П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио, где право решающего выбора (та или иная последовательность нот или участков музыкального текста) оставлено за реципиентом. В то же русло ложатся процессуальные формы авангарда (хеппенинги, флуксусы) и динамические инсталляции, требующие для своего осуществления непосредственного участия публики.

Многозначность обретает иерархию, но вопросов не становится меньше. Постулат об интерпретационной безбрежности любого произведения, созданного в любую эпоху, правомерен лишь отчасти и может быть конкретизирован понятиями центра и периферии объекта восприятия.

Семантический центр произведения можно представить как средоточие «базовой художественной информации»: он структурирован автором и обладает, как ядро в атоме, определенной устойчивостью, «массой покоя». Сохраняющий онтологическую сущность произведения центр остается неизменным в процессе интерпретирования (или исполнения), в то время как периферия свободно поддается множеству истолкований, активно задействуя воображение и ассоциации реципиента.

Индивидуальные восприятия многих институционально значимых артефактов XX века (главным образом, беспредметных композиций) являют собой структуры с сильно размытым (или вообще отсутствующим) субстанциальным ядром. Они уже на пороге «шума». Безраздельно господствующая периферия рискует отнять у них сам

искусства

статус произведения искусства. Ассоциации бушуют, не будучи ничем сдержаны. Толкования бесконечны и произвольны. Интерпретации словно растекаются по плоскости.

Иначе с работами, в которых ясно ощущается влияние традиции: информационный центр здесь оформлен, явен; интерпретирование – столь же бесконечное – распространяется в определенных притяжением «ядра» рамках. «Гравитационные поля» очерчивают русло, внутри которого, уже вглубь, движется процесс восприятия художественного текста. Простейший пример - вальсы Шопена, при любом прослушивании сообщающие реципиенту ощущение легкости, приподнятости.

Художники XX века находят множество способов спровоцировать ассоциативную активность зрителя, подтолкнуть его воображение к ничем не скованной игре. Среди них ключевым является прием нон-финито (от итал. «незаконченное»), предполагающий пластическую незавершенность произведения [5]. Прибегающий к нему художник оставляет произведение «недоделанным», прерывает работу на промежуточной стадии исполнения, предоставляя зрителю самому завершить его в воображении. Авторитетный исследователь этого феномена Й. Гантнер рассматривает нон-финито сквозь призму понятия «префигурации» – своего рода зачаточной формы, предвосхищения замысла. По его мнению, уже Леонардо и Микеланджело тяготятся невозможностью воплотить преследующую их «идею» в художественную форму, а на пути к XX веку, использующему незавершенность как сознательную установку, исследователь выделяет два этапа. Первый связан с творчеством О. Родена и импрессионистов, создававших материальные, зримо отраженные префигурации (руинированные фигуры и торсы, очертания которых словно скрываются под слоями мрамора). Второй апеллирует к более раннему и более свободному ее уровню: опыты Кандинского, Малевича, Мондриана, орфистов словно фиксируют саму «чистую праформу», собственно явленные сознанию эйдосы, а потому знаменуют собой начальную стадию воплощения.

Незавершенность является действенным приемом открытости и выступает едва ли не главным средством создания эффекта смысловой разомкнутости. Такая форма особенно сильно провоцирует отклик в воображении реципиента, вынуждая его к домысливанию, сотворчеству.



Илл. 3. Рудольф Хачатрян. Группа из трех фигур. 1992. Из серии «Проявление образа». Бумага на холсте, пигмент, уголь, тушь. Частная коллекция

Еще один продуктивный способ создания открытых произведений можно обозначить термином «художественный бриколаж». С. Батракова характеризует его как метод выстраивания образной логики окольными путями – «когда смысл постигается, в отличие от рациональных умозаключений, не впрямую, а как бы по касательной» [1, с. 97]. М. Шагал, С. Дали, Дж. де Кирико и многие другие использовали его с целью «обхода» традиционной логики сюжета, образа, характера, рационализма, предпочитая смотреть на мир «не прямо, а как бы играючи», «отскоком».

Теоретическая модель «открытая форма» [6] и поэтика художественной открытости органично вплетены в перспективу синергийного миропонимания. Трудами Ильи Пригожина, Германа Хакена и их последователей синергетика с конца 70-х годов прошлого века становится теоретическим основанием постнеклассического сознания, постнеклассической ментальности, постнеклассической картины мира. Основные концепты нового научного направления, вживленные в ткань гуманитарных наук, и здесь доказали свою жизнеспособность и продуктивность. Так, синергетика подарила искусствознанию понятия «динамический хаос», «неравновесная система», «бифуркация». Вслед за синергетикой современная эстетика и теория искусства востребовала фрактальную геометрию Бенуа Мандельброта.

Синергетика мыслит любой живой организм как открытую систему, которой необходим приток энергии извне. В свою очередь, закрытая система приводит к стагнации, нарастанию энтропии, исчерпанию энергии. Нет сомнения, что по законам открытой системы живет и произведение искусства, органичное и органическое одновременно. С точки зрения герменевтики и рецептивной эстетики, художественная форма не что иное, как посредник между зрителем и художником, активное коммуникативное звено. Более того, произведение искусства не способно полноценно существовать вне зрителя. Без него оно в буквальном смысле «форма» - пустой объем, мыльный пузырь, который требует наполнения эмоциями и воображением реципиента. Прибегая к терминологическому инструментарию синергетики, можно сказать, что произведение искусства являет собой «точку бифуркации»: начало процесса постижения, старт ассоциативных потоков, потенцирование эмоций. Стоит лишить картину зрителя – и останется красочный слой и основа или листы бумаги, испещренные нотными или буквенными знаками.

Важно отметить, что и сам творческий акт – незавершенный, открытый процесс непрерывного становления Я художника в перспективе глобальных замыслов и локальных импровизаций. Это поле возможностей, где правит вариативность: перевернутый маятник может с равными шансами упасть и в ту, и в другую сторону, что снова отсылает нас к опытам синергетики.

Поэтика открытости обнаруживает неограниченные пластические и семантические возможности в репрезентации экзистенциальных и антропных смыслов [3]. Так, известное полотно Рене Магритта «Состояние человека II» (1935) связано с идеей рамки, границы, мотивировано подсознательным стремлением человека творящего к нарушению рациональных данностей. На переднем плане – атрибуты рациональности, метафоры тяжести, удерживающие от броска в неизведанное. «Несуществующий» мольберт воплощает образ художника, пребывающего в непрерывном поиске. Серия работ Рудольфа Хачатряна с красноречивым названием «Проявление образа» (1990-е) демонстрирует не только процесс рождения произведения из небытия, но и динамику самого творческого воображения, по-

ступательного оформления идеи. В лаконичных карандашных работах Гарифа Басырова (цикл «Обитаемые пейзажи», 1983—1991 гг.) упрощенные антропоморфные фигуры, помещенные в пустынные условные ландшафты, убедительно выражают состояние экзистенциальной заброшенности, отчужденности, неприкаянности.

Тяга к преодолению любых границ творчества (да и экзистенциального предела в целом) волновала художников во все времена. В искусстве XX века и современных арт-практиках приемы открытой формы создают художественные аналоги нового «синергийного мира» [2], в котором человек явлен как существо, пребывающее в непрерывном развитии и становлении. Феномен художественной открытости акцентирует витальный характер творчества, напоминая о том, что креативное сознание способно существовать лишь в ситуации постоянного самообновления, а искусство – в условиях перманентной революции формо- и смыслообразования.



Илл. 4. Сезар. Экспансия «Таз с головами». Полиуретан. 1972

Список литературы:

- **1** *Батракова С.П.* Театр-Мир и Мир-Театр. М.: Памятники исторической мысли, 2010.
- 2 Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании. М.: URSS, 2009.
- 3 Кривцун О.А. Творческое сознание художника. М.: Памятники исторической мысли, 2008.
- 4 *Крючкова В.А.* Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- **5** *Пиралишвили О.Д.* Проблемы нон-финито в искусстве. Тбилиси: Хеловнеба, 1982.
- 6 *Ступин С.С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012.
- 7 *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

Ключевые слова: эстетика постмодернизма, современное искусство, пластическое начало, интеллектуальная игра, стрит-арт, реди-мейд, ленд-арт, Ян Фабр, Барри Икс Болл, Джефф Кунс.

Малова Татьяна Викторовна

Кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, Москва ORCID ID: 0000-0002-0791-3019 alexandtanya@mail.ru

Key words: aesthetics of postmodernism, contemporary art, plasticity, intellectual game, street art, ready-made, land art, Jan Fabre, Barry X Ball, Jeff Koons.

Malova Tatyana V.

PhD of Arts, Associate Professor of the Moscow State Art Institute named after V.I. Surikov, Moscow ORCID ID: 0000-0002-0791-3019 alexandtanya@mail.ru

МАЛОВА Т.В.

Природа пластического чувства: опыт искусствоведения и эстетики

Автор интерпретирует пластическое начало как основополагающую категорию изобразительных искусств. Размышления о природе пластического устремляют к истокам, к классическому опыту, связующему в гармоничное единство чувственное и интеллектуальное, к эстетическому эталону, разрешающему диссонансы и дискретность современной культуры. Творческое бытие осознает пластическое как собственный «геном». Современная практика интуитивно пытается его разоблачить, исчислив каждое его основание, выявив внутреннюю структуру. Метаморфозы пластического, его деформации и саморефлексия искусства на тему данного феномена рассматриваются на широком материале зарубежного искусства XX—XXI вв.

The Nature of Plasticity Feeling: The Experience of Art History and Aesthetics

The author interprets the plasticity as a fundamental category of fine arts. Reflections on the nature of the plasticity send us to the roots, to the classic experience, connecting sensual and intellectual in a harmonious unity, for aesthetic standard that allows dissonance and discontinuity of modern culture. Creative existence realizes the plasticity as its own "genome". Modern practice instinctively tries to expose it, evaluate every its base, identifying internal structure. Metamorphoses of plasticity, its deformation and self-reflection of art on the theme of this phenomenon are considered on the wide material of foreign art of the XX–XXI centuries.

Пожалуй, ни одна рефлексия – научная или артистическая, – пытающаяся осмыслить творческую практику, опознать ее через коды культуры и вписать в историю искусства, не обходится без актуализации категории пластического. Непоколебимый фундамент изобразительной поэтики, она вторгается в рассуждения об авторах, чьи идеи и пристрастия опрокидывают все традиционные ценности. Так, Дюшан нарекается создателем нового «пластического алфавита» (Тьерри де Дюв), а его знаменитая «Зеленая коробка» – произведением «искусства пластического», противопоставленного литературе, но и отчужденного от живописи. Искусство оп-арта, решительно отвергающее сырец живописной материи, ее чувственную магму, видя в ней, согласно Вазарели, «аналог паразиторных шумов в радиоэфире» [Цит. по: 4, с. 271], одновременно преломляет и использует понятие на новом уровне - структурном и алгоритмическом. И вот уже Виктор Вазарели демонстрирует собственный «пластический алфавит» - набор клишированных цветоформ, призванных объединяться в блоки, создавая калейдоскопические комбинации «Планетарного фольклора». Емкость и вездесущесть понятия, заявляющего о своем присутствии в самых неожиданных местах, убеждает в его органической спаянности с самим образом творчества.

Пластическое чувство – зона схождения всех художественных интуиций, внутри которой вызревают пути его познания. Каждый новый всплеск изобразительного пополняет ассортимент ее поименованных особенностей и атрибутов, разрастающийся в огромный текст о пластике, распухающий от правок и редакций. Его знаки непрерывно множатся и сгущаются по мере смены проекций рассуждения, дискурсивных подходов и средств артикуляции. «Пластические» –

интуцция, мышление, деформация, драма, влияние, импульс, жест, система, эволюция... Все эти определения и образы возникают отнюдь не на периферии художнической мысли. Они присущи самому языку творчества, их закрепление и существование естественно вытекает из насущной потребности искусства, взыскующего о самом себе. Нередко, представая в качестве орнаментального изыска, виньетки на изукрашенной поверхности изящной словесности, они дискредитируются произвольным и спекулятивным использованием, распыляющим их исследовательское основание. Однако, рассмотренные в неразрывной связи с движением творческой мысли, они становятся ключом к пониманию ее специфики и проблематики.

Творческое бытие в полной мере осознает пластическое как собственный «геном». Современная практика, неся в себе этот наследственный материал, интуитивно пытается его разоблачить, исчислить каждое его основание, обозначив его составляющие, выявив сцепления и связи. Стремление к дешифровке, к определению своей уникальности развертывается в многочисленных инспекциях качеств и факторов, отождествляемых с пластическим чувством. Часто это происходит довольно эскизно, наброском, движением руки или мысли, импульсивным жестом или вскользь брошенным замечанием. Порой эти изыскания приобретают последовательный и систематический характер, представая чередой метаморфоз, устремленных от индивидуальной концепции к целому направлению, сквозной идеей, скрепляющей эпоху.

Одним из этих исследовательских путей становится выделение «фермента» пластического – обострение одного из качеств, его последовательное усиление, выпячивание в попытках обнаружить предел – того суггестивного элемента, который несет в себе выразительные возможности искусства. Второй подразумевает намеренное отречение от этих свойств, становясь своеобразной «проверкой на прочность», заостряя вопросы «выживания» искусства в экстремальных условиях обнищания выразительных средств. Наглядно манифестируя «антипластические» убеждения, эти стратегии схватывают пластику как тотальную умозрительность и, одновременно, транслируя ее чисто внешне – но в формах инверсии. «Пластическая нагруженность» оседает на территории внутреннего смыслопорождения – в области семантических полей, трансфор-

мируясь в «пластику мышления» как отзывчивость, подвижность, готовность к скачкам и переходам с одного повествовательного уровня на другой. Пластичность-гибкость, эластичность мыслит себя в текучести и перерождениях, во фрагментарности, ризоматичности и складчатости. Как неотъемлемая часть художественного текста она укоренена и в формально-композиционном, и в семантическом пространстве бытования произведения. Полнота ее наглядного претворения обусловлена спецификой культурного кода времени, то изливающего пластическое чувство вовне – в качестве изобразительной манифестации, то относящая его бытование на концептуальные уровни.

Очевидно, что понятие пластического развивается в истории, меняя свои контуры и емкость, наращивая смысловые уровни как в отношении рецепции отдельного произведения, так и внутри института искусства и его сценариев взаимодействия с социальным окружением. Если проблематика медиум-специфичности, принципиальная для модернизма, была подвергнута критике и сменилась постмедиальными стратегиями, то специфичность категории пластического для искусства остается незыблемой.

Тем не менее размышления о природе пластического всякий раз устремляют к истокам, к классическому опыту, связующему в гармоничное единство чувственное и интеллектуальное, к эстетическому эталону, разрешающему диссонансы и разноречивую дискретность, умножаемые современностью. Ретроспективный взгляд обнаруживает в прошлом «идеальную модель» в ее синкретической полноте, где пластическое чувство – порождающая и порождаемая субстанция, характеризующая «органическое» произведение, первофеномен живой реальности искусства.

XX век, запустивший процессы фрагментации, аналитической и иррациональной, свой разговор о пластическом выстраивает сквозь его отдельные импульсы, проявления и эпизоды. Исторический опыт обнаруживает эти качества в ощущениях взволнованности, подвижности, экспрессии, иначе — в образе движения. Модернизм, выделив динамику как один из его родовых признаков, начинает масштабный эксперимент по ее регистрации и описанию. И первыми на путь ее штудирования становятся футуристы, провозглашающие символом новой эстетики рычащий автомобиль, как будто бегущий по картечи.

Их прокламации – оды скорости и движению, обретающие формы развернутых манифестов: «Пластический динамизм» (Умберто Боччони, 1913) или «Пластические аналогии динамизма – Футуристический манифест 1913» (Джино Северини). Если скульптурные композиции Боччони, взвинчивающие динамизм до состояния визуальной метафоры, все еще остаются в русле традиционной морфологии, то опыты Северини по автономизации движения заходят много дальше. В «Танцовщице с подвижными частями» (1915) возникает не изображенный, но реальный элемент движения - в дергающихся ручках-ножках марионетки на веревочках. Следующие рубежи преодолевает Александр Колдер, заставляя персонажей своего «Цирка» выполнять акробатические этюды, кувыркаться, карабкаться по лестницам и комично бороться друг с другом. От инженерного аттракциона он переходит к моторизованным объектам, «оживляемым» простейшими механизмами (1932), а затем и к мобилям, трепещущим на ветру своими разноцветными лепестками – пластический рисунок, пластические вибрации...

Получившее абсолютный суверенитет, движение становится проектом творчества кинетистов, разворачивающих полномасштабное повествование о техническом изобретательстве. И тут же завораживающая магия колышущихся металлизированных стержней, вращения цветовых сфер, цикличные ритмы проплывающих конструкций адресуются к психической динамике, а исходя из специфики эпохи, в которой вызревал оп-арт и кинетическое искусство, пропагандирующей «расширенное сознание», – к ее галлюциногенным метаморфозам.

Экспрессионизм и абстракционизм выделяют «ген» тактильности, осязательности, следа руки, возводя в культ сакральную силу пластического жеста, венчаемого трассирующими следами краски, выплескиваемой из ведра. Эта поэтика устремлена к рубежам пластической мощи, взрывной силы пластического темперамента. Сходные амбиции исповедуют художники паратеатральных формискусства перформанса, акционизма, боди-арта, акцентирующего мотивы телесного и двигательного начала. Антиподом наглядного динамизма и проявленного во вне жеста становятся минимализми концептуальное искусство. Изгоняя из творчества процесс собственно фабрикации и редуцируя любые миметические намеки,

они пытаются изъять чувственную составляющую, сделав образ стерильным и «освобожденным» от оков внешнего пластического сюжета и пластической драмы. Их поиски направлены на выявление нематериальных условий пластического, его обнаружения в смысловых регистрах произведения. Показательной является серия работ «Инертный газ» Роберта Барри, производящего манипуляции с незримой и бесплотной, но реально существующей субстанцией.

Часто пластический жест прочитывается как воля к покорению, ритуальное завоевание и обозначение места своего присутствия, его индексация и переименование. Расхожей практикой становится заявление имущественных прав на широту и долготу, на протяженность или кубатуру, попытки взять верх над стихиями. Ив Кляйн создает серию работ, посвященную земному рельефу, окрашивая глобус в свой патентованный «Международный синий», реализуя акт духовно-ментального объединения мира. Акции Йозефа Бойса нацелены на объединение Европы и Азии как социокультурного организма, где перемещения художника в пространстве галереи, подобные шаманскому трансу, запускают неведомые механизмы стягивания оппозиций. Пересечение рубежей символически маркирует посох – неотъемлемый атрибут странника сквозь времена и миры, трикстера и чародея, преодолевающего хаос, обладающего магической силой вершить судьбы. Ленд-арту необходимо утверждать себя, предъявляя доказательства экспансии и освоения. На склонах потухших вулканов возводятся постройки, равномерно вытаптываются тропинки в полях, роются траншеи и ямы, в галереях высаживаются метры газонной травы, стаскиваются булыжники и гравий, а пленка запечатлевает борьбу со снежными и песчаными бурями. Масштаб амбиций сопоставим с первыми днями Творения – на краю света возникают грандиозные кратеры и каньоны, а художник Христо, реализуя свое потребительское право, упаковывает морской берег.

Исследования-импровизации или же изящно срежессированные опыты – каждый артистический акт неизменно адресуется к своей первооснове. Накопление способов высказывания и препарирования произведения, прирост методологических приемов возвращают к разговору о «пластическом» в самых различных плоскостях. К концу XX века, отмеченному развернутым опытом интерпретации

и комментирования искусства, бесчисленными попытками разгадать энигматическую сущность и логику его бытия, эта проблематика становится еще острее. «Пластическое» мыслится отправной точкой в изучении сути творчества и способности произведения к саморазвитию и самодвижению.

И все же, справляясь с инвентаризацией элементарных частиц, маркирующих принадлежность к невыразимому целому, создав архив и картотеку имен и знаков, искусство не строит иллюзий. Заостряя штрихи к портрету, пристально анализируя разрозненные детали, оно испытывает непрерывные сомнения: не скрывается ли за ними «образец пустоты, окруженной множеством оболочек, мнимость, составленная из реакций на внешние раздражения, псевдореальность, доведенная до абсурда» [1, с. 600] – всего лишь псевдоним и симулякр? Сложатся ли разрозненные эпизоды – обломки и черепки – в живое пластическое тело, сможет ли оно, подобно растерзанному Осирису, восстать из тлена, или же останется зловещим опытом над мертвенной плотью, созданной Франкенштейном?

Подобные размышления приводят к констатации пустого центра как воплощения кризиса любой художественной идеологии. Особую же роль в осмыслении этой фигуры критическая мысль отводит опыту барокко, закрепленного в истории искусства как эталон пластического чувства. Уже в 1960-е годы утверждается его рецепция как «искусства мира, утратившего свой центр». Так, Ги Дебор фиксирует его возвращение в современном обществе спектакля: «Искусство барокко, как давно потерянное единство для художественного созидания, вновь как бы воспроизводится в современном потреблении всего художественного прошлого. Историческое познание и признание всего искусства прошлого, ретроспективно представляемого в виде мирового искусства, сваливает все в одну кучу, и этот глобальный беспорядок, в свою очередь, создает над собой барочную надстройку - строение, в котором должны смешиваться продукты самого барочного искусства и всех его последователей» [3, с. 100]. Образ барокко становится программным в размышлениях Жиля Делёза, а Омар Калабрезе закрепляет «необарокко» в качестве определяющего понятия для современной культуры. Опираясь на формулировки Калабрезе, Марк Липовецкий рассматривает русскую постмодернистскую литературу в сосуществовании двух эстетических течений:

концептуализма и необарокко. Последняя характеризована через «ритм разрывов и искажений», «избыточность: эксперименты по растяжимости границ до последних пределов» [5, с. 276], «хаотичность, прерывистость, нерегулярность», составляя «непрерывность катастрофы с бессвязностью фрагментов, обломков, руин» [5, с. 284]. Тема «пластического» здесь не заявлена напрямую, но однозначно зафиксирована в ее проявлениях – как формально-композиционного (складки, скручивания, узлы), так и сюжетного строя (телесно-физиологического ряда и т.д.).

Эта сущностная значимость понятия для искусства непрерывно утверждается в самой творческой практике, предлагающей различные стратегии в его осмыслении и адаптации. Особое место здесь занимают размышления на темы скульптуры в отношении к историческим образцам. Начало XXI века обнаруживает здесь характерную тенденцию: эскалацию начинаний в переживании «классики» как некоего предзаданного или исторически обусловленного коллективного опыта. Наиболее впечатляющие манифестации в области, включающей в себя трехмерные объекты и инсталляции, полнятся аллюзиями на античные, средневековые, ренессансные шедевры. Искусство охвачено ностальгией по утраченному – героическому и гармоничному, по первородному пластическому чувству как естественной общественной форме эстетического переживания, органичной и целокупной. Обращение вспять - к фатальной торжественности идеала - прочитывается сквозь сюжет «мемориальной пластики», подчеркнуто игровой и театральный, сценарно развертывающийся как экзальтированная ретро-постановка о легендарном прошлом. Патетическая идеализация и интерпретация традиционных видов искусства в системе нового зрелища становится общей интенцией творчества довольно обширного ряда художников. Технологические возможности, доступные современному автору, реанимируют разговор о маэстрии. Зачастую они разрешаются сквозь понятие «величественного», эталоном которого служат музейные экспонаты.

Декорационные смыслы этого переноса – прочтение «готовых» скульптурных объектов-знаков сквозь их театральную функцию – возникают уже в искусстве Третьего рейха. Гипнотическая мощь работ Арно Брекера для Поля Цепеллина и Новой канцелярии, воплощающих концепцию «чистой формы», цементировала нацист-

скую идеологию с ее символами веры, неся в себе мистику воли и арийского триумфа. Пластика его монументальных атлетов была преображена мифологическим содержанием, утвердив «абстракцию виртуальной человеческой фигуры, сверхобезличенной в плане ее образной ипостаси, но сверхартистичной в трактовке ее ипостаси физической» [6, с. 257]. Ю.П. Маркин описывает эти статуи и рельефы как «пиктограммы арийской духовной сущности», точно улавливая их фантомное, голографическое начало, визуализирующее тоталитарные идеи: «В своем силуэтном начертании, они – суть иконоборческие знаки-символы, сходные с рунами и даже с конфигурацией свастики; в объемном же воплощении – те самые нацистские "боги"...» [6, с. 262]

Обнаженное тело – идеальный ландшафт, отчужденный от опыта античного как выражения естественного со-бытия материи и духа. Иконическое подменяется индексальным: статуя мыслится слепком, проекцией изваяния в пространстве коллективной мистерии. Агрессивная и навязчивая функциональность «чистой формы» станет приговором классике как возможности «органического» произведения, воплощающего универсальный опыт. Однако та же самая вовлеченность «классического» в пространство спектакля продлит его зыбкое, потустороннее существование в современном искусстве.

Имя Джеффа Кунса, арт-иконы 1980-х годов, связано с поэтикой омассовления, китча, банальности и эпатажа. Усилив интенции Энди Уорхола, Кунс открыто пропагандирует образ искусства как товар, заостряя потребительские смыслы и смещая разговор о художественном производстве в область рыночных отношений. Сувенирное, декоративное, низкосортное и провинциальное, предстающее в виде пластиковых игрушек и глянцевых картинок, утверждает актуальность процедур перемещения предметов из коммерческого оборота в выставочное пространство. Медийная популярность коммивояжера от искусства и «звездный» статус его произведений демонстрируют «потребность культуры компенсировать утраченную ауру искусства и художника "фальшивыми чарами" товара и знаменитости» [9, с. 644].

Уже в серии «Статуи» (1986) возникает первое обращение к историческому скульптурному портрету: Кунс создает бюст Людовика XIV, Короля-солнце. Характерен выбор материала: «Нержавеющая сталь — материал пролетариата, то, из чего сделаны миски и сковородки. Это очень тяжелый материал, и это — фальшивая роскошь» [12, с. 20]. Серия

уравнивает образы исторические и повседневные, выстраивая гомогенный ряд имиджей массовой культуры. В создании работы Кунс вдохновляется отнюдь не оригиналом: поводом для творческой рефлексии служит штампованный бюст Луи из стеклопластика, обнаруженный художником у Центра Canal Plastics в Нью-Йорке. Тема подражания классическим образцам и их банализации находит развитие в серии Маde in Heaven в 1991 году, в работах, редуцирующих высокий жанр к фабричной фаянсовой поделке и гаерски возносящей безвкусную лепку до уровня мраморного музейного бюста. В обоих случаях стратегия Кунса ориентирована на снижение, опрощение традиционных форм, на их обывательскую варваризацию в обороте модных изделий. Категория «пластического» уступает место объектным качествам, связанным с маркетинговыми стратегиями и рекламной привлекательностью.

Спустя два десятилетия Кунс демонстрирует иной подход к прочтению истории искусства и его эстетического содержания. В 2009–2012 возникает живописная серия работ «Античность», где изображение смонтировано по коллажному принципу, а основными композиционными элементами становятся фрагменты классической скульптуры. В 2013 он создает серию Gazing Ball, где совмещает белоснежные гипсовые копии античных статуй и синие стеклянные шары – характерное украшение американского пригорода. Хотя в один ряд с шедеврами становятся такие незатейливые предметы, как почтовый ящик, очевидно движение Кунса от выпяченного фетишизма ходовых товаров к подключению к музейному дискурсу. В качестве переработанных реди-мейдов здесь вновь выступают дешевые суррогаты – парковые штамповки, безвкусные реплики, украшающие задние дворы. Процедура сращивания двух образчиков рутинного китча приводит к возникновению нового рыночного качества – переведения предметов из регистра дешевого и доступного товара в объект потребления респектабельный, даже элитарный.

Но, помимо демонстрации экономической эффективности слияния, эта стратегия пытается заново фреймировать паттерн — образ классики и фантомные представления, связанные с его переживанием. Спящая Ариадна, Геркулес Фарнезский, Бельведерский торс — памятники, связанные исключительно с музейным опытом, обратившиеся в объекты культурного туризма и утратившие эстетическую внятность в своей исторической мумификации, стали меланхолическим

знаком собственного ретроспективного существования. Статисты в экспозиционных сценариях – они определяют маршруты церемониального движения в авторитарном пространстве, подчинившем и переработавшем их художественную уникальность.

Рассеянная и руинированная классика может представать живым источником вдохновения, импульсом, рождающим сложное пластическое чувствование, лишь в тщетных попытках реконструкции утраченного восприятия. Так, в пространстве от умозрительного идеала, фиксированного этикеткой, к объекту-эрзацу, не маскирующему, но маркирующему пустоту своего эстетического содержания, в зазоре между артефактом и товаром Кунс пытается осмыслить новую мемориальную пластику, утверждающую себя на территории современного представления о легендарном и героическом. В ребрендинге «высокой пластической культуры», пропущенной сквозь адаптивные механизмы потребления, он усматривает единственную возможность разговора об утраченном языке.

Творческие лики Яна Фабра, преображающего реальность своими эпатажными и фантасмагорическими представлениями и провокационными инсталляциями, – бесконечная вереница масок, пластических метаморфоз и зыбких фантомов. Удвоение и расщепленность, зеркальные измерения и дихотомические пары – основа драматургии Фабра, избравшего своим полем битвы сумеречную зону, пограничье света и тьмы. Его творческая энергия явлена в двух ипостасях – режиссуры и изобразительных практик. В этой полнометражной картине скульптурные образы – одна из важнейших составляющих игровой и манипуляционной стратегии захвата традиционных видов искусства.

Версия Фабра оказалась намеренно сценографичной, предельно театрализованной и подчеркнуто бутафорской. Сюжетный путь его скульптуры – хождение по кругу в попытке примерить знание научное и священное, свести воедино эмпирический, духовный и эстетический опыт, властно перетасовывая опредмеченные символы и архетипы. Культурный архив выступает «моделью для сборки» мозаичных образов, коллажная сущность которых призвана воплотить пространство схождения полярных величин, вечных оппозиций и оппонентов.

В цепи ползущих, подобно ядовитому плющу, метафор и метаморфоз тела преображаются, человек и животное становятся единым

организмом, элементы рекомбинируются, сращивая мертвое и живое, натуральное и артифицированное. Личные терзания и социальные комплексы запускают процессы мутаций, адаптируя тело к новым условиям и отношениям. В галерее скульптурных работ Фабра важное место занимает автопортрет. В 2010 году художник создает серию бюстов, представая в пугающих обличьях: головы увенчаны гигантскими образованиями, восходящими к анималистической стихии, – рогами, ушами и клыками. Человек-зверь, оборотень, явивший свое животное нутро, – диковинность этих монстров являет размышления о творении и творчестве, изобретательном гении и предзаданной физиологии, примирении со своей натурой и желании над ней возобладать.

Название серии Chapters I-XVIII заостряет литературную подоплеку – движение от главы к главе, каждая из которых становится аллегорией добродетелей и пороков. Причудливые персонификации не конкретизированы в названиях, становясь перекрестьем смысловых и иконографических аллюзий. Сверхъестественная, божественная сила, утверждение знания и власти, солярный культ, знак изобилия и фаллическая символика – истолкования мифологические и религиозные сталкиваются в мрачных перерождениях телесного. Египетский пантеон, олимпийский Зевс-громовержец, Моисей, «овца Иакова» и инфернальные чудовища, выпростанная демоническая суть и светозарное величие – поток уподоблений и панорамный охват тревожат своим скольжением по слюдяной поверхности культурной памяти и виртуозностью семантической комбинаторики. В сочинении нарративно емких фигур Фабр ловко перебирает литературные четки, адресуясь к языческим космогониям, христианскому учению и страшным сказкам. Этот контекст с удовольствием анализируется и трактуется, пестря многообразием «ходов» и «линий», представая увлекательной интеллектуальной игрой, напоминающей бесконечный карамболь непрекращающимся рикошетом ссылок.

В расследовании поэтики Фабра наибольший интерес представляет собственно пластическое начало, формальная структура его произведений, имеющая вполне определенные источники. Часть «Глав» адресуются не к жанру традиционного бюста, а его маргинальным, периферийным версиям, смещаясь в сторону гримасы и карикатуры: персонажи заходятся в крике, разинув рот, кривля-

ются, высунув язык, или хохочут в лицо зрителю. Исходную точку в подобной саморепрезентации Фабр находит в творчестве Франца Ксавера Мессершмидта, австрийского скульптора XVIII века, создавшего удивительную серию «характерных голов» с искаженной мимикой и гротескной экспрессивной выразительностью. Полубезумного героя своих опытов Мессершмидт обнаруживает в зеркале, запечатлевая уродливо-комические этюды, разыгранные наедине с собственным душевным беспокойством. Конвульсивно искаженные лики-портреты Фабра, прячущие глаза за солнцезащитными очками, предлагают еще один источник заимствований – «Портрет Гийома Аполлинера» кисти Джорджо де Кирико. Гипсовый слепок, бутафорская маска златокудрого Аполлона, покровителя искусств, с нанизанными черными очками – сомнение в подлинности, тоска по исчерпанной красоте, ставшей театральным реквизитом.

Зеркало и театральная маска становятся основными темами-ориентирами, привлекая на свою сторону опыт декорации, камуфляжа и костюмированного шоу. Блуждание на грани – от праха к духу, от формы к содержанию, попытка восстановления синкретичного архаического мышления приводят к ожидаемому финалу – разбуженные останки мифа рассредоточиваются на поверхности этих форм, не просачиваясь внутрь. Трехмерные «сосуды» Фабра пусты. Их сакральное содержимое оказывается блефом, в посмертных масках не отпечатывается дух, ищущий дорогу домой, к воссоединению с бренной плотью, а внутри мощевиков не обнаруживается и тлена. Не запертое внутри, силящееся излиться, сбежать, но онтологически полое, вакантное, пригодное к сдаче внаем, обитель без постояльцев.

Бюсты – часть декорационного макета, маски фантастической киноэпопеи, китчевые слепки, изолированные и отчужденные, арматура сценического действия. В них нет динамики слипания и отделения от ее обладателя, они – разыгранные и исчерпанные ситуации. В этой бестелесности скорлупы видятся иконоборческие стратегии, а нивелировка пластической самости скульптуры превращает вылепленные или отлитые формы в знаки ее утраты. Портретный ряд, полнящийся публичной скульптурой, встроенной в садово-парковые ландшафты, – апогей бутафорского прочтения пластики. А Man Who Gives a Light (1999) – человек, укрывшийся от ветра и дождя под плащом,

судорожно чиркающий зажигалкой, новый Прометей. Игра в банальности, «попсовый» перевод высокого сюжета отливается в ростовую полированную форму-слепок, неуместную в своем аляповатом блеске среди мягкого пейзажного фона. Заурядность фабулы и нарочитая безвкусица репрезентации адресуется к замершим на улице мимам, измазанным серебрянкой, к расхожему дешевому зрелищу уличных актеров, наивному трюкачеству грима.

Одно из наиболее известных произведений Фабра - «Поиски Утопии» (2002) – бронзовый «конный монумент», где автор восседает на гигантской черепахе. Бравурность и бесшабашность «взлома» и балаганной экзальтации традиционного жанра открывает новые формы площадного спектакля, неприкрытого фарса и сомнамбулического блуждания среди фетишей культуры. Генезис этого величественного в своей парадной выспренности и тотальной муляжности образа указывает сам художник, адресуясь к первой памятной встрече со статуарной декорацией – творением Жозе Дюпона «Погонщик верблюда» у входа в Антверпенский зоопарк. Опыт скульптуры после аттракциона в ситуации дискредитации классических образцов превращает ее в собственное аутодафе, в погребальную мессу, поставленную современным балетмейстером. Черепаха – неизменный участник авторского мифа. Олицетворение незыблемой основы бытия, герой апории Зенона, она воплощает абсурдное движение в зазеркалье, прибежище двойников и фантомов: «Зеркало в конечном счете есть утопия, поскольку это место без места» [10, с. 126].

Пластика Фабра – фантом мифического тела, тавтология пустоты, принявшей массово-зрелищные формы. Навязчивое присутствие смерти и вечности, разговоры об эволюции, нейробиологии и трансцендентном опыте подчеркнуто эклектичны и пародийны. В этих ретро-симулякрах препарируются не классические образцы, а их подобия-аттракционы. Наиболее впечатляющая работа – «Пьета» (2011), часть масштабной инсталляции, выполненная из каррарского мрамора и трансформирующая произведение Микеланджело в духе декадентской мелодрамы. Вместо лика Мадонны – череп, вместо Христа на коленях Марии покоится сам художник в костюме денди, сжимающий в руке мозг. Столь же элегичными в таинственной атмосфере полумрака выглядят его «Надгробия», созданные по мотивам средневековых транзи. Мраморные эффигии – исправленные

реди-мейды, где лики замещены черепами и украшены бабочками. Исторические реминисценции не несут в себе стратегии деконструкции – художник лишь следует давно проторенной дорогой муляжного омассовления. Тесные родственные узы связывают его пластику не с классическим искусством, а с ассортиментом «ярмарки суррогатов» - кладбища Стальено в Генуе, ставшего туристической достопримечательностью. Парад имитаций и подделок, – культ мертвых здесь превращен в Диснейленд. Мраморная стерильность скелетов и черепов Фабра имеет под собой прочное основание похоронной индустрии в ее бытовом и рутинном качестве – ритуальных услугах, штамповке памятников и каталоге скорбящих фигур и композиций вроде знаменитого «Поцелуя смерти» 1930-х годов с кладбища Побленоу в Барселоне. Инсталляции Фабра, жонглирующего могильными знаками, мертвы в пространстве скульптуры, они виртуальны и бесплотны, подобно голограмме, – пустая шляпа фокусника. Все, что удерживает их от провала в Абсолют небытия, - книжный багаж и липкая паутина истории.

Американский художник Барри Икс Болл известен своими экспрессивными скульптурными портретами, выполненными из нетрадиционных материалов - оникса, кальцита, черного мрамора, заключающих в себе множество световых эффектов. Пропагандист новейших технологий, он использует 3D-принтеры, исключающие ручной труд и тактильное участие из процесса художественного производства. В 2008 году он начал работать над серией «Шедевров», избирая в качестве модели известные музейные экспонаты, осуществляя их 3D-сканирование и воссоздавая их в ином материале. «Зависть» – улучшенная копия с одноименной работы Джусто Ле Корте, в которую внесено ряд изменений. «Чистота» в разных вариантах повторяет «Даму под покрывалом» Антонио Коррадини, «Спящий Гермафродит» восходит к луврскому «Гермафродиту Боргезе». Выводя свое творчество за жанровые рамки заимствованной образности, он заявляет: «Существует давняя традиция изготовления работ по следам уже существующих произведений. Хотя и используя беспрецедентное сложное техническое оборудование, я, в некотором смысле, работаю в этой замечательной традиции. Я не думаю, однако, что мой проект связан с опытом "присвоения" и стратегиями современных художников, произведения которых

связаны с апроприацией. Питаемый любовью, я стараюсь проложить дорогу сквозь века, во времена до модернистской революции, ища способ сделать что-то столь же революционно»⁽¹⁾. Его влечет первозданный опыт пластического, который он пытается восстановить: «Хочу наполнить мои работы крайней интенсивностью. Я пытаюсь воплотить невыносимую мощь, заключенную в искусстве далекого прошлого (ту энергию, которую я так редко замечаю в современном искусстве). Мои работы всегда отдают дань уважения историческому прошлому, в особенности, европейскому, в частности – итальянскому»⁽²⁾. Ходульность манифестаций очевидна: инфантильное желание «улучшить» или отредактировать – жест стилиста-имиджмейкера, ретуширующего недостатки своей модели. Но, в силу истощения опыта «классики», невозможности его воссоздания и его капсулирования в виртуальном «облачном» хранилище, операции над экспонатами напоминают демонстрации в анатомическом театре.

Бутафорские смыслы скульптурных реди-мейдов обозначают пластику через ее отсутствие, пытаясь заново мистифицировать и сакрализовать понятие, одновременно указывая на его искусственность. Коллективное измерение пластики мыслится как его театрализованное небытие. Ее общественная идеология, адресующаяся к исторической памяти, – блеф и иллюзия. Всякие претензии на «всамделишность» универсального мифотворчества будут интерпретироваться как эстетически консервативные, реакционные и даже фашизирующие. Потому мессианский проект «социальной пластики» Бойса, пытающегося путем коллективной терапии преобразовать бытие, обречен всегда оставаться в поле притяжения тоталитарного дискурса.

Имперсональный горизонт пластического с падением Третьего рейха будет отвергнут вместе с его репрессированным скульптурным наследием. Скомпрометированному образу «неоклассики» будет отчаянно противостоять «дегенеративное» искусство, выпячивающее «несовершенство» и телесную ущербность. Уже в 1938 году Джакомо Манцу облечет свой гуманистический посыл в скульптуру «Давид» – «вырожденческую» версию ренессансных образцов, возносящую на

пьедестал скорченную и худосочную угловатую фигуру неказистого (если не уродливого) подростка, демонстрируя сопротивление политическому режиму развенчанием его эстетического кредо.

Послевоенная рецепция классики как милитаристской машины на службе «удушающей культуры» будет провоцировать непрерывные акты сопротивления, направленные на ниспровержение и маргинализацию «канона», сопровождаемые призывами к «реабилитации грязи» и выведением на авансцену всего низкого, плебейского, скатологического. Знаменем его ниспровержения станет «Воля к власти» (1946) Жана Дюбюффе, вывернувшего наизнанку патетику представления Героя, буквально вылепливая на холсте гротескное обнаженное создание в его паталогической и жалкой телесности. Травматический исторический опыт обнажается в разверстых ранах и выпяченных увечьях, стигматах напоказ, связанный с сюжетами перемалывания, раздробления, гниения и свалки.

«Пластика» из общественного проекта превратится в нарочито субъективное, личное переживание, а точкой приложения «пластического усилия» станет человек во плоти в его несовершенстве и порочности, в отчаянии духа в борьбе с тленом, в «нутряном», физиологическом «срезе». Индивидуальное утверждение через травму, попытка очищения в публичном покаянии сквозь нарратив о палаче и жертве, глумливое и непристойное юродство или маниакальное изучение своего-чужого тела в увечащих экспериментах, оставляющих рубцы и отметины, – процедуры, характерные для акционистских практик, боди-арта и составляющие одну из важных областей гендерной истории искусства. Феминизм в попытках дискредитации маскулинного дискурса вынужден обращаться к сравнительному анализу и самопрезентации, обнаружению физиологических различий, критическому переживанию внутреннего естества, где метафора сакрального лона продлевается на образ жилища-убежища, а внешняя коммуникация предполагает мотивы насилия, трансгрессии и связывается с мужской властью.

Приобщение к опыту пластического в утверждении человеческого несовершенства подкрепляется стратегиями сопротивления конвейеру, механическому и безошибочному производству постиндустриального общества. Коллективной идеологии противостоит индивидуальный жест – оппозиция серийному выпуску изделий.

⁽¹⁾ Barry X Ball. Envy and Purity. Statement for Museum of Arts and Design NYC // URL: http://www.barryxball.com/files/stat/13.pdf (дата обращения 16. 07.2018).

⁽²⁾ Ibid

«Ремесло» и кустарность как героические стратегии 1980-х годов были проанализированы идеологом трансавангарда Акилле Бонито Оливой. Он констатировал возвращение традиционной специфики авторского самоопознания: «Художник вновь стал ремесленником, создателем языкового изделия, отличного от других типов репрезентации» [8, с. 138]. Художники стремятся вернуть искусству измерение «рукодельности» как кода творческого языка и образа артистического мышления: «происходит возврат моральной ценности времени исполнения произведения как носителя профессиональной идентичности» [7]. Ориентируясь на «возрождение рукотворного качества живописи, на фигуративность, декоративность, орнаментальный повтор» [8, с. 114], они преображают мир, заново «изготавливают» его, не пытаясь встроиться в его культурную систему координат. Все вокруг становится податливым и пластичным материалом, сырьем и поводом для творчества.

Отвергая транзитный статус вещи в ее коротком «жизненном» цикле от производства к потреблению-разрушению и обманчивое зрение, задействованное в фабрикации «спектакля», ремесленное начало вновь апеллирует к осязаемости, тактильной огрубленности и шероховатой конкретности непритертых стыков и швов плотницкого теса. «Рукотворность» оборачивается образом корпения над поделками, смастеренными по неведомому лекалу. Холст заменяют найденные картонные коробки, где-то оторванный кусок оргалита, ветхие столешницы и двери. Инсталляции и ассамбляжи напоминают жилище безумного старьевщика или логово клошара, обустраивающего свой скорбный быт на останках цивилизации. Бесконечность почти рефлекторной динамики, все более наращивающей темп, явленность процесса сотворения, разворачивающегося в каждом фрагменте, органический, многомерный рост, инициируемый бессознательным началом, лавина образов-знаков – почти ритуальное действо.

В творчестве Робера Комбаса эта ремесленная подоплека кричаще физиологична. Его холсты внушительных размеров, уподобленные гобеленам, разворачивают эпическую картину жизненного цикла. Вразрез с обезличенной картотекой новейших благ, здесь властвует стихия «природных» нужд в их «сыром», первозданном качестве. Торжество мирского, плотского, стихийного ошеломляет своей наглядностью. Чудовищная панорама мытарств и видений, исступлен-

ное визионерство бытийного повествования, фантасмагорические картины трансформаций слиты с трактирной бранью, сальными шутками и непотребными действиями. Распутство устрашающе-карикатурного обличья объемлет срамную Вселенную, где властвуют монстры и чудовища. Диковинные обитатели этого расшатанного, неприкаянного мира, сошедшие со страниц бестиариев, заняты совокуплением и пожиранием друг друга. Они мутируют и плодят таких же гибридов – ехидну, тифона, левиафана, копошащихся в какофонии тел: «Все это, наконец, переварено и превращено в одну и ту же гомогенную фекальную материю» [2, с. 11]. Наследие «Физиолога», роящееся в смердящей до самых звезд земле, марширует из холста на холст парадом безобразного, иллюстрациями к «Истории уродства» Умберто Эко. Зрелище антропологического хаоса, внеположное постиндустриальной логике, аберрациями «потребления» вновь обнаруживается в ее пределах, где «мир вещей... подобен распространившейся истерии» [2, с. 106], состоянию «перманентного голода, ненасытного вожделения» [8, с. 19], безразличного к необходимости.

Облик персонажей развивает утробные аналогии, а сам мир уподоблен брюшине, оживляя космогонии и древние мифы. Ассоциации, рожденные пластикой действующих лиц, смещены в область греховности плоти, ее телесной мерзости. Силуэты, соединенные меж собой шнурами-пуповинами, напоминают то кольчатых червей, то пищеварительный тракт и изгибы кишечника. Демонстративной метафорой «физиологичности» предстают живописные мотивы разматывающегося клубка, из петель которого рождается буквенная вязь и стягиваются прочные жгуты абрисов гротескных персонажей. В хитроумной, липкой паутине линий вязнут и барахтаются лубочные фигуры, пойманные в силки коловращения овеществленной абстракции. Гордыня Арахны и веретено Мойр, ересь ткачей и Анжерский Апокалипсис, божественное прядение и колдовские узлы – те «нити и марионетки», о которых рассуждает Элиаде [11], переполняют символикой интерпретационное поле «рукотворного» искусства. В визуальном суммировании посланий пульсирует граффитическая жажда покорения пустоты, отливающаяся в барочную лавину цветопластики. Палимпсестная спрессованность текстов визуализирована в ковровой затканности пространства, разворачивающегося ползущей метафорой, очевидным содержанием которой становится изобилие. Отсутствие

брешей и лакун в покрывающем все поле «изобразительном веществе», хаотическое разбрасывание материи по поверхности холста, ее оплотненность в каждом фрагменте соотносится с формулой Оливы: «Произведение становится местом репрезентативной избыточности, делает ставку не на сохранение, а на растрату» [8, с. 50].

Экзальтация плотского переводит разговор о рукотворном в плоскость «рукоблудия». Этот сюжет – манифесттелесной пластики как жеста вовне. «Натурализм» выказывает себя в поведенческом мотиве – в непристойных деталях, скабрезно акцентированных подробностях, воинственной эротизации и непрерывном глумливом обращении к порнографической фабуле в подчеркивании ее эстетической маргинальности. Раблезианская смеховая культура принимает агрессивные обличья, навязчиво умножая коллизии животно-экстатических состояний, в которых сексуальность переживается как отвратительное и тошнотворное.

Один из характерных проектов, где пластика суммирует ипостаси «рукотворного», – выставка Бьярне Мелгаарда The Casual Pleasure of Disappointment (2015), источником которой послужил автобиографический фильм Катрин Брейя «Злоупотребление слабостью» (2013). Эмоциональный конфликт киноленты он спаивает с собственными рассуждениями о телесной красоте - индивидуальной и корпоративно закрепленной, об индустрии моды и бесконечной фрустрации, порождаемой этой репрессивной машиной. «Мода» фигурирует в манифестации своих орудий: объекты и ассамбляжи выполнены с использованием искусственных волос, губной помады, туши, представая в виде гигантских чучел или изображений, преобразующих make-up в грубую и вульгарную материю, месиво «штукатурки». Тряпичные куклы, ворохи одежды в кислотных тонах, лохматые кикиморы и макияжная фуза в сочетании с «развратными» графическими или живописными каракулями с мастурбирующими и совокупляющимися невсамделишными монстрами предстают китчевым спектаклем, главная роль в котором отведена дешевому и пошлому гриму. Вывернутый наизнанку гламур оборачивается эклектичной, неряшливой и пакостной субстанцией, нелепым маскарадным костюмом, фальшиво декорирующим человеческое естество.

«Плотская» проблематика станет основой немецкого неоэкспрессионизма, до сих пор истерически перемалывающего останки

идеологического транса в личном флагеллантстве. Нескончаемый мазохизм и экзекуции, карательные жесты, агрессивное восприятие собственного тела и его окружения, превращенные в китч и буффонаду, – эти качества активно выпячивают себя в творчестве Йонатана Мезе и Джона Бока. Мезе, склонный к провокативным и одиозным жестам, разыгрывает кукольные пароксизмы в размашистых абсурдистских и яростных полотнах, бесконечном приращении мусорных фрагментов и комбинаторике искореженных форм «помоечных» ассамбляжей. Крикливая инфантильная жестокость, скандально включающая в гримасничающие конструкции нацистскую символику и похабные изображения, подключена к метафорике скверны и абсурда, спаянной с японской культурой в ее измерениях невинности и эротизма. Шокирующие тексты, тевтонские кресты и вагнерианские мотивы, растерзанные пластиковые пупсы, бюсты вымышленных героев постапокалиптической фантастики – киберпанковские бронзовые страшилы, - характерные «необарочные» заявления, созданные из руин, низменная и анархическая чувственность, симулирующая шизоидность, либидинальный нарциссизм, социопатию и сексуальные девиации. В театральной патетике Джона Бока, пропагандирующего трэш-эстетику как изнанку таблоидного и респектабельного, внимание вновь сосредотачивается на внутренностях и «чернухе». Эпатажные фрик-шоу, то реализуемые в рамках галерей и музеев, то перемещающиеся на модные подиумы или запечатленные на видео, - историческое продление образности Гран-Гиньоль, хоррора-аттракциона, проливающего ведра невсамделишной крови и разбрасывающегося оторванными конечностями.

Вскрытая черепная коробка, связка сосисок, выуживаемая из брюшной прорехи, комья-струпья побелки на лицах, приклеенные клыки и накладные носы, свалявшиеся парики и затрапезные костюмы-обноски, выцветшие и обшарпанные декорации оформляют гигантские развалины – убежище маньяка-психопата, создающего абсурдный пантеон личин, утверждающих свое существование через отталкивающие ощущения. Пластическое чувство сосредоточивается на противостоянии идеологии и общественным институтам, замыкаясь на теле как единственном и последнем объекте приложения волевого и, увы, деструктивного жеста.

Список литературы:

- Аннинский Л. Странный странник. Предисловие // Битов А. Книга путешествий. М.: Известия, 1986.
- **2** *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006.
- **3** Дебор Г. Общество спектакля. СПб., 2012.
- **4** *Крючкова В.А.* Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- 5 *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- **6** *Маркин Ю.П.* Немецкая скульптура 1900–1950. М.: Галарт, 2011.
- 7 Олива А.Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // Художественный журнал. 2004, № 4 (56). URL: http://xz.gif.ru/numbers/56/8/ (дата обращения 21.07.2018).
- 8 Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003.
- 9 *Фостер X., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015.
- **10** Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Ч. 3. М.: Праксис, 2006.
- **11** *Элиаде М.* Мефистофель и Андрогин. СПб.: Алетейя, 1998.
- *Koons J.* A Retrospective. The album of the exhibition. Centre Pompidou, 2014.

39

Ключевые слова: приемы науки и искусства: гибридизация; фрактал, фрактальное искусство, эстетический опыт, выразительная сложность, повторение, порядок, хаос. бесконечность.

Духно Алина Борисовна

Магистр философии, кафедра эстетики МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва ORCID ID: 0000-0001-7256-927X alina.duhno@mail.ru

Key words: methods of science and art: hybridization; fractal, fractal art, aesthetic experience, expressive complexity, repetition, order, chaos, infinity.

Dukhno Alina B.

Master of Philosophy, Aesthetics Department, Lomonosov Moscow State University, Moscow ORCID ID: 0000-0001-7256-927X alina.duhno@mail.ru

ДУХНО А.Б.

Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта

Статья излагает теоретические аспекты взаимовлияния научного и художественного опыта на примере одного из направлений творчества – фрактал-арта. Разные приемы и жанры фрактального искусства – в живописи, архитектуре, музыке и видеоарте – обнаруживают общие композиционно-эстетические особенности. Среди них: выразительная сложность через повторение, новые границы между порядком и хаосом, континуальное воплощение бесконечности. Данные категории формируют особый художественно-эстетический опыт современного зрителя, отличающийся гибридным соединением науки и искусства в современных арт-практиках.

Fractal as the Language of Art. Interaction of Scientific and Artistic Experience

The article describes the theoretical aspects of the mutual influence of scientific and artistic experience on the example of one of the directions of creativity—fractal art. Different techniques and genres of fractal art—in painting, architecture, music and video art—reveal common compositional and aesthetic features. Among them: expressive complexity through repetition, new boundaries between order and chaos, the continual embodiment of infinity. These categories form a special artistic and aesthetic experience of the modern viewer, featuring a hybrid mix of science and art in modern art practices.

По мнению авторитетных философов-эстетиков нашего времени А.С. Мигунова, С.В. Ерохина, Д.В. Галкина и др., синтетическое вза-имодействие науки и искусства является одним из доминирующих векторов современного культурного развития [12, с. 96–116]. Так, в конце XX века даже возникло понятие «научное искусство» (science art), и одним из его направлений можно считать фрактал-арт, отличительной особенностью которого выступает внедрение в разные жанры искусства фрактального образа или алгоритма: когда художник использует «уже не сами ландшафты или объекты, а законы, по которым они создаются природой» [13, с. 181].

Сенсационное открытие фрактала Бенуа Мандельбротом в 1975 году повлекло за собой формирование новой культурной парадигмы, что нашло свое выражение в науке, философии и искусстве. Посредством фрактальной модели математическому измерению стал доступен целый ряд феноменов, ранее считавшихся хаотичными, случайными и потому не поддающимися научному анализу. Фрактальная геометрия стала новым научным языком, и, по словам самого Б. Мандельброта, «...новый геометрический язык породил новую форму искусства» [10, с. 39].

К началу XXI века термины «фрактал» и «фрактальность» стали полноценными категориями научного мышления: «Понятие фрактала есть категория мышления современной науки, нелинейно-динамической картины мира... Такое фундаментальное понятие, как фрактал, участвует в процессе развития науки и описания современной научной картины мира» [11, с. 39]. Ввиду широкого применения фракталов в области как естественных, так и гуманитарных наук, сформировалась новая научная парадигма: «Фрактальная концеп-

ция сделала фрактальную "оптику видения" легитимным способом познания мира, начав в определенном смысле претендовать на парадигмальный статус в науке нового столетия» [11, с. 39].

Через призму фрактальной геометрии некоторые ученые – И.К. Розгачева [17, с. 10–16], Ф.А. Цицин [26, с. 83–89], С.Д. Хайтун и др. – рассматривают не только отдельные природные, социальные, экономические и прочие феномены, а Вселенную в целом. Так, С.Д. Хайтун в своей книге «От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира: рождение и осмысление новой парадигмы» высказывает предположение, что Вселенная представляет собой «фрактал в самом строгом смысле этого слова». Он приводит следующие аргументы: «Во-первых, Вселенная фрактальна потому, что это сообщает ей нулевую "бесконечную" плотность, обеспечивая гравитационную устойчивость. Во-вторых, фракталоподобная структура, т.е. структура, обладающая иерархичной системностью, обеспечивает реальным системам максимальную выживаемость при выходе из строя частей... Такое устройство мир приобрел в ходе эволюции – нефрактально организованные его элементы попросту не выживали» [25, с. 224].

В данном контексте важно понимать, что материальные объекты не могут быть фракталами в полной мере: «...реальные материальные структуры не фрактальны, но только "фракталоподобны"» [25, с. 217]. То есть фрактал – это абстрактный алгоритм, описывающий бесконечный процесс развития: «В основе фрактала лежит не образ, а процесс, реализованный некоторой "машиной природы", если мы говорим о природном фрактале. Если мы говорим о математическом фрактале, то такого рода процесс описывается алгоритмом» [20, с. 31]. Так, в рамках фрактальной научной парадигмы Вселенная предстает не как завершенный феномен, а как процесс самоподобного формообразования.

Фрактальная парадигма охватила собой все сферы человеческой деятельности, от профессиональной науки и философии до модных тенденций в массовой культуре и современном искусстве: «Исследования Мандельброта, подробно описанные в книге "Фрактальная геометрия природы", не только произвели революцию в естественных науках, выявив фрактальный характер геометрии природных объектов, но и вдохновили многих художников на ее эстетическое осмысление» [8, с. 118].

Так, параллельно с учеными и философами фрактальную геометрию активно осваивают современные художники. Такие категории, как самоподобие, нелинейность, динамичность, алгоритмичность, бесконечность и проч., нашли свое креативное воплощение в образах фрактал-арта: в живописи, архитектуре, музыке и видеоарте. Фрактальное искусство, таким образом, может быть рассмотрено как художественное выражение одной из научных констант нашего времени – нелинейной фрактальности.

Фрактал (от латинского «изломанный», «фрагментированный», «неправильный по форме») в самом общем виде был определен Бенуа Мандельбротом как структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому [9, с. 15]. Такое самоподобие означает, что любой участок микроуровня фрактала похож на его макроструктуру. То есть любой самоподобный участок фрактальной структуры в некоторой степени репрезентирует целое.

Однако подобие частей фрактала целому не всегда является абсолютной идентичностью, иногда это некоторое приблизительное сходство, которое может проявляться как геометрически, так и алгоритмически. Так, в зависимости от степени подобия части целому, выделяют линейные и нелинейные фракталы: линейные фракталы демонстрируют самоподобие в самом прямом виде (любая часть является точной уменьшенной копией целого); в нелинейных фракталах часть – не точная, а деформированная копия целого (для таких фракталов характерно большое разнообразие форм и непредсказуемость конечного результата).

Любой из фрактальных способов построения объединяет в себе три важных свойства: самоподобие, иерархическую упорядоченность и динамический рост. Эти характеристики соединены как взаимообусловленные: самоподобие играет роль импульса к движению и саморазвитию, что и порождает иерархически упорядоченную структуру. Так, британский математик Кеннет Фальконер в своей книге «Фрактальная геометрия. Математические основы и приложения» выделяет следующие ключевые характеристики фрактальной структуры:

- 1. Самоподобие: фракталы обладают точным, примерным или статистическим самоподобием.
- 2. Алгоритмичность: фракталы строятся с помощью простого рекурсивного алгоритма.

- 3. Многомерность: детали фракталов заметны при любом масштабе наблюдений.
- 4. Неравномерность: фрактальная структура слишком неравномерна, поэтому ее нельзя описать в терминах классической геометрии. Мы бы охарактеризовали это качество как эффект случайности, характерный для нелинейных фракталов: «Случайность олицетворяет гибкое начало мира и сопряжена с такими понятиями как независимость, неопределенность, непредсказуемость, спонтанность и хаотичность» [18, с. 49].

Добавим к этим свойствам еще несколько:

- 5. Повторение: в фракталах «...одни и те же шаблоны повторяются повсюду, но всякий раз несколько по-разному... мы постоянно будем видеть что-то новое, но при этом снова и снова будут появляться знакомые очертания» [19, с. 10].
- 6. Незавершенность: фрактал «никогда не дан в ясной завершенности... визуальные образы фрактала всегда суть незавершенности» [20, с. 30–31].
- 7. Бесконечность. В 1984 году Бенуа Мандельброт, рассуждая о фрактальном устройстве природы, отметил: «Природа демонстрирует нам не просто более высокую степень, а совсем другой уровень сложности. Число различных масштабов длин в структурах всегда бесконечно» [15, с. 9]. Так, фракталы являют собой воплощение бесконечного начала: как на внутреннем уровне (бесконечно малая часть фрактала репрезентирует форму всего целого); так и внешнем (фракталы это алгоритмы, репертуар которых неисчерпаем [27, с. 36]).

Таким образом, в математике фрактал – это особый метод нелинейного формообразования, реализующийся как иерархически упорядоченная структура, сущностными характеристиками которой являются самоподобие, алгоритмичность, многомерность, случайность, повторение, незавершенность и бесконечность.

После обнаружения фрактальных закономерностей в природных объектах и явлениях («Если в начале XVII в. в II Saggiator Галилей утверждал, что книга природы написана на языке математики и "письмена ее – треугольники, окружности и другие геометрические фигуры", то к концу XX в. стало понятным, что книга природы написана на языке фракталов» [5, с. 14]) ученые начали замечать

фрактальные структуры в некоторых произведениях искусства, созданных до открытия фрактала:

- Так, Б. Мандельброт отмечал, что изображение фрактальных структур присутствует в работе «Всемирный потоп» Леонардо да Винчи (1515).
- По мнению математиков Харалампоса Сайтиса и Любица М. Коцича, фрактальная прогрессия явно выражена в картине Сальвадора Дали «Лицо войны» (1940) [23, с. 57, 81].
- Ралф Абрахам американский математик и специалист по теории динамических систем и теории хаоса – утверждает, что картина чешского художника Франтишека Купки «Аморфа» (1912) является предвосхищением фрактальных образов [1, с. 69].
- Ученые Ричард Тэйлор, Адам П. Миколич и Дэвид Джонас провели исследование художественных работ Джексона Поллока и доказали, что его абстрактные работы 1940-х годов, например, «Алхимия» (1947), созданные методом дриппинга⁽¹⁾, фрактальны [22, с. 89].
- Примерами протофрактальных структур в искусстве также можно считать некоторые работы М.К. Эшера (в особенности его знаменитые мозаичные рисунки-иллюзии), которые были созданы на основе бесконечного повторения и масштабного самоподобия.
- Фракталопободные формы фигурируют в фронтисписе «Бог-геометр» французского «Библейского нравоучения в картинках» XIII в.
- Гравюры Кацусики Хокусая (конец XVIII начало XIX вв.) произвели большое впечатление на самого Б. Мандельброта, который отметил у японского художника поразительное чутье на фракталы.

Данные факты засвидетельствовали особую эстетическую ценность фрактальной структуры для художественного творчества. В связи с этим в современном научном сообществе были поставлены задачи исследования не только социальных, экономических,

Дриппинг – техника, заключающаяся в разбрызгивании краски сверху, в духе ритуальной живописи, которую делал на песке народ навахо.

демографических, биологических, химических и прочих процессов в категориях фрактальной геометрии, но и анализа искусства посредством фрактала как новой философско-эстетической категории.

Так, в течение 2000-х годов фрактал становится полноправной эстетической категорией. Например, в книге И.А. Евина «Искусство и синергетика» фрактальная геометрия позиционируется как методика по обнаружению универсальных эстетических закономерностей. Автор, проделав фрактальный анализ произведений живописи, музыки, архитектуры и литературы, отмечает, что «люди отдают эстетическое предпочтение фракталам с размерностью от 1,3 до 1,5, независимо от их происхождения» [7, с. 56]. Как мы видим, фрактал у Евина, в духе синергетической парадигмы, выступает математическим методом анализа искусства с целью объективной оценки его эстетической привлекательности.

Другое направление исследовательской проблематики в области эстетических исследований фрактала сводится к вопросу о том, почему фракталы красивы. Так, А.В. Волошинов в своей работе «Об эстетике фракталов и фрактальности искусства» сформулировал критерии красоты фракталов: гармония Космоса и Хаоса, единство в многообразии, красота в простоте [4].

Надо сказать, что особый эстетический эффект, производимый фрактальными образами, был обнаружен задолго до его научно-эстетического исследования, а именно сразу после представления фракталов широкой публике. Это произошло в 1984 году, когда Институт Гете включил в свою культурную программу выставку «Границы хаоса», экспонатами которой выступили математические графики, иллюстрирующие различные алгебраические функции фракталов. Данное событие стало началом синтетического взаимодействия науки в лице фрактальной геометрии и искусства: «В своем первоначальном виде выставка включала не только отпечатанные с помощью СІВАСНКОМЕ картины, слайды и видеофильм, но и 108-страничный каталог на немецком и английском языках, в котором... отразилось наше шатание между наукой и искусством» [15, с. 11]. Выставленные картины стали научными иллюстрациями особого нелинейно-математического видения морфологической сложности Вселенной.

Эксперты и посетители этой выставки единогласно признали мощное эстетическое воздействие фракталов. В 1986 году П. Рихтер

и Х.-О. Пайтген обобщили материалы выставки «Границы хаоса» (Институт Гете, 1984) в книге «Красота фракталов», в заключительной главе которой были собраны статьи приглашенных авторов: Б. Мандельброта, А. Дуади, Г. Айленбергера, Г. Франке, где ученые излагают свои впечатления и мнения относительно эстетического аспекта выставленных фрактальных изображений:

- «...Многие считают, что первое знакомство с фрактальной геометрией подарило им совершенно неповторимые эстетические впечатления...» [9, с. 138].
- «...Это соединение математики и искусства обладает непосредственным воздействием на зрителя и вызывает всеобщее восхищение» [2, с. 155].
- «Но картины, представленные на этой "выставке", можно рассматривать и с другой точки зрения они просто прекрасны! ...порядок и хаос гармонично сбалансированы друг с другом» [2, с. 159].
- «...Наука и эстетика согласны в том, что именно теряется в технических объектах по сравнению с природными: роскошь некоторой нерегулярности, беспорядка и непредсказуемости» [2, с. 160].
- «Производимое эстетическое впечатление и вызываемое новизной удивление вот что роднит произведения искусства с изображениями, создаваемыми наукой» [24, с. 164].
- «Возможно, наиболее убедительный аргумент в пользу изучения фракталов это их бросающаяся в глаза красота» [15, с. 10].

Фрактальные образы и структуры произвели впечатление не только на научное сообщество, но и вдохновили художников на творческие поиски и эксперименты: так несколько лет спустя возникает целое арт-направление, в рамках которого произведения искусства предстали творческими интерпретациями образов фрактальной геометрии. Художники, вдохновленные образами новой геометрии Бенуа Мандельброта, стали создавать произведения искусства на основе фрактальных законов формообразования.

Объединившись в 1994 году в официальную группу «Искусство и сложность» (Art and Complexity), американские и французские художники-фракталисты выставляли свои работы в виртуальной галерее, публиковали манифесты и устраивали картинные аукцио-

ны. Постепенно к концу 1990-х фрактальное искусство оформилось в самостоятельное арт-направление, ставшее популярным среди деятелей современного искусства. Известные кураторы С. Конде и Э.-Ф. Дебайе организовали несколько выставок, в которых участвовали работы К. Гинзбурга, Н. Наха, П. Домби, М. Шевалье, Д. Нехватала, Ж.-П. Агости, Д. Лонга и других художников-фракталистов.

Позже фракталы в качестве арт-объектов стали предметом целого ряда художественных акций. Среди участников интернационального объединения «Искусство и сложность» были художники Эдвард Берко, Джим Лонг, Карлос Гинзбург, Мигель Шевалье, Жан-Клод Мейнард; художественный критик Анри-Франсуа Дебайе, философ Кристин Буси-Глюксманн, писатель Сюзан Конде и др.

В Италии фрактальное искусство представлено такими крупными художниками, как Антонио Д'Анн и Руджеро Манджи. Первый из них, известный под псевдонимом Heabel, начал свое фрактальное творчество в начале девяностых. Среди его известных работ Geometrie frattali (Studio A.E.A., Corigliano Calabro, 1990), Geometrie frattali e documentazione artisti frattalisti internazionali (Associazione culturale POIEIN, Napoli, 1993), Geometrie frattali (CIAC M21 – Caserta, 1999), Isole (Spoleto-Arte, 2003) и другие. Руджеро Маджи обратился к фракталам и теории хаоса во второй половине девяностых и стал известен своими персональными выставками и многочисленными экспозициями фрактального искусства. Среди них Ruggero Maggi – Arte Caotica (Art Now, Capua, 1996), Caos: Villaggio Globale (коллективная выставка Milan Art Center, Auditorium di S. Vito al Tagliamento, 1999), Attrazione frattale (Premio Oscar Signorini, Fondazione d'Ars, 2006) и многие другие.

В 1996 году ряд известных художников-фракталистов – Дэмиен Джонс (Великобритания), Сильви Галле из Франции, Линда Эллисон из Флориды (США), Кэрри Митчелл из Аризоны (США), Элис Келли из Вашингтона (США), Пол Диселл из Мичигана (США), Марк Таунсенд (Австралия) и др. – создали художественно-коммуникативную площадку на сайте Fractalus.com. Там были размещены их виртуальные галереи и разделы о программных ресурсах, конкурсах цифрового фрактального искусства, коллективных арт-проектах и проч. А с 1997 года это интернет-сообщество начало проводить международные конкурсы по цифровой фрактальной живописи [14, с. 327].

К началу 2000-х годов профессиональные программисты и информатики создали множество специальных программ, с помощью которых художникам стало доступно алгоритмическое конструирование визуальных и аудиальных композиций; а некоторые из программистов и сами стали заниматься фрактальным творчеством, что является выражением общей культурной тенденции «активного взаимопроникновения научных исследований и художественных практик, когда мы обнаруживаем ученых и художников в одной лаборатории, работающих над совместными проектами» [12, с. 97].

Так фрактальное изобразительное искусство оформилось в самостоятельное направление, пик популярности которого пришелся на конец XX — начало XXI века. Об этом свидетельствуют многочисленные выставки произведений фрактальной живописи и арт-события:

- экспозиция «Странные аттракторы: Знаки хаоса» (Strange Attractors: Signs of Chaos) в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке в 1989 году;
- вернисаж под эгидой Института философии РАН в рамках научного симпозиума «Автопоэзис и фракталы в междисциплинарных исследованиях сложности» в Москве в 2008 году;
- шоу First Friday Fractals в планетарии Музея естественной истории и науки в штате Нью-Мексико (2009–2011);
- ночной фестиваль на открытом воздухе Fractal Fields в штате Айова (июнь 2009);
- выставка Chaos Postal с фракталами на почтовых открытках (Парана, Бразилия, 2006);
- выставка «Структурированный хаос» компьютерных фракталов Алексея Ермушева (Москва, 2011);
- ежегодные международные конкурсы Fractint / Fractal Art Contest (1997–2000), Benoit Mandelbrot Fractal Art Contest (2006–2011), Ultra Fractal Contest (1999–2001, организатор Jannet Parke) и др.

В связи с тем, что фрактальное искусство зарождалось как изобразительное направление (цифровая живопись и графика), в искусствоведческих исследованиях оно часто сводится к визуальному. Однако в начале 2000-х годов фрактальные способы композиции проникли и в архитектурное проектирование, и в музыкальную композицию, а позже и в видеоарт. Примерами художественных

произведений, относящихся к фрактальному искусству конца XX – начала XXI века, могут служить работы зарубежных и отечественных деятелей искусства:

- живопись и графика: Стефан Витанов, Джозеф Пресли, Дирк Монтери, Джон Макперсон, Эдвард Берко, Жан-Поль Агости, Карлос Гинзбург, Керри Митчелл, Роберт Уильямс, Дмитрий Шахов, Дэмиен Жиродон, Алексей Ермушев, Надежда Крингельс и др.;
- архитектура: Норман Фостер, Фрэнк Гери, Кендзо Танке, Цви Хеккер Заха Хадид, Даниэль Либескинд и др.;
- музыка: Г. Диас-Херес, Ч. Додж, Г. Нельсон, М. Макнабб, Б. Эванс, Л. Остин, Ч. Вуоринен, Д. Лигети, Д.К. Литтл, Р. Гринхауз и др.;
- видеоарт: Надежда Трубочкина, Дэвид Хоскинз, Том Беддард, Бернард Биттлер, Мигель Шевалье и др.



Илл. 1. Жилой дом в Берлине. Архитектор – Даниэль Либескинд

Илл. 2. Жанет Парк. Endicott. 2000



Илл. 3. Марк Таусенд. Ubiety. 2000

Несмотря на общие технически-композиционные приемы, каждый из художников-фракталистов обладает своим видением и стилем, индивидуально и креативно воплощая образы фрактальной геометрии.

Например, Керри Митчелл считается классиком фрактальной цифровой живописи: его работы отличаются геометризмом и близостью к изначальным графикам фрактальных алгоритмов. Изобразительный язык Роберта Уильямса можно охарактеризовать как мягкий и утонченный, изображения также близки к изначальным фрактальным образам. Авторский почерк художницы Жанет Парк отличается богатой текстурой с обилием различных цветовых оттенков. Марк Таусенд и вовсе уходит от геометризации: в своем творчестве он лишь отталкивается от традиционных фрактальных структур, создавая образцы чувственного живописного стиля [16, с. 86–101].

Среди музыкантов-фракталистов особенно выделяется творчество современного испанского композитора Густава Диаса-Хереса (Gustavo Díaz-Jerez), музыкальный язык которого может быть определен как «алгоритмический спектрализм» (2). Используя программу FractMus 2000, композитор производит звуковой анализ фрактальных изображений, акцентируя внимание на физический спектр звука. Полученные данные Диас-Херес подвергает творческой переработке и предлагает исполнить получившиеся музыкальные композиции на классических акустических инструментах.

Ярким примером фрактального видеоарта, в основе которого лежит создание гиперреалистичных пейзажей и ландшафтов, выступают работы Дэвида Хоскинза (David Hoskins)⁽³⁾. Видеокомпозиции художника предоставляют зрителю возможность виртуального путешествия по фрактальным горам, рекам, облакам и т.д. Фрактальные пейзажи и ландшафты Хоскинза являют собой как подобия просторов нашей планеты, так и фантастичные миры виртуалистики. На про-

(2) Спектрализм – направление в современной музыке, характерной особенностью которого является техника музыкальной композиции, опирающаяся на анализ звукового спектра создаваемого произведения. Выполняя подобный анализ на компьютере, композитор создает музыкальные композиции посредством манипуляций с различными параметрами, полученными в результате такого анализа.

(3) См. канал Дэвида Хоскинза на сайте YouTube. URL: https://youtube.com/channel/UCeWx-VDFmo0KpNE5RQjhfSw. Дата обращения – 06.09.2018. сторах фрактальной природы часто встречаются живые существа, и зритель может взглянуть на мир глазами птицы, паука, рыбы и проч.

Шотландец Том Беддард – в прошлом ученый-физик, изучающий лазеры, а сегодня известный как художник и веб-дизайнер под ником subBlue – создал серию фрактальных иллюстраций и видеокомпозиций «Фракталы Фаберже» (4), в которых демонстрируются геометрические превращения фрактальных образов. Так, округлые фрактальные структуры плавно перетекают в заостренные, целостные фракталы распадаются на части и вновь собираются. Такое зрелище погружает наблюдателя в бесконечный континуум геометрических метаморфоз, оказывая релаксационное и завораживающее воздействие.

Художественный стиль другого автора — Бернарда Биттлера — отличается мрачностью и мистичностью фрактальных образов. В его серии фрактальных видеокомпозиций Fractal Animatio⁽⁵⁾ часто фигурируют антропоморфные существа с фрактальными головами и лицами. Черно-белая или темно-зеленая палитра цветов, деструктивный аудиальный ряд, отсутствие сюжета, странные метаморфозы фрактальных образов — все это производит впечатление какого-то темного потустороннего мира, в котором главными характеристиками выступают боль, разрушение, мучение, страх и проч.

Одним из самых популярных художников-фракталистов является французский арт-деятель Мигель Шевалье. Он прославился своими видеоинсталляциями «Фрактальные цветы», выставляемыми с 2008 по 2017 год в разных городах по всему миру⁽⁶⁾. На экспозициях Шевалье фигурируют красочные фрактальные образы, при помощи видеопроекторов они покрывают стены, потолки и полы. Постоянно сменяющиеся, вибрирующие, колышущиеся и плавающие фрактальные фоны обволакивают зрителя со всех сторон, преобразуя окружающее пространство. Фрактальные композиции Мигеля

Шевалье отличаются многообразием красок и форм, представляя собой интерактивные виртуальные пространства, где фрактальные видеоизображения реагируют на движения зрителей: например, когда кто-то идет по полу, визуальный фон меняется так, как если бы человек прошелся по воде или оставил следы на какой-то жидкой или песочной поверхности.

Как мы видим, ярчайшие образцы фрактал-арта представлены цифровыми творческими практиками, где художественные приемы и методы реализуются с использованием компьютеров. Причину этого мы видим в том, что, во-первых, посредством компьютера художнику легче совершать многократные математические итерации, необходимые для построения разнообразных фрактальных структур; во-вторых, современные компьютерные программы разворачивают перед художником бесконечное множество вариантов фрактальной композиции, которые он может индивидуально использовать в своем творчестве, но которые бы он не смог создать (в таком изобилии) сам.

Какими же композиционными и эстетическими особенностями обладает образность фрактального искусства?

Во-первых, сложность через повторение. Как мы видим, в нелинейных фрактальных композициях повторяющиеся фрагменты представляют собой разные варианты подобия общей структуре, посредством чего произведение постепенно обрастает все новыми и новыми эстетическими смыслами, не теряя при этом образной целостности. Важно, что повтор как композиционный прием, применяемый еще в классическом искусстве, способствует улучшению качества восприятия художественного произведения: многократное повторение одного и того же элемента, во-первых, сосредотачивает внимание реципиента на определенном фрагменте; во-вторых, предоставляет возможность зрителю несколько раз осознавать тот или иной объект, постепенно осваивая всю полноту и глубину его смыслов и значений.

Например, в процессе просмотра виртуальной галереи современного художника-фракталиста Джозефа Пресли (Joseph Presley) The Fractal Abyss⁽⁷⁾ мы часто встречаем замысловатые геометрические

⁽⁴⁾ См. видео "Faberge Fractals" на сайте YouTtube. URL: https://m.youtube.com/watch?v=_ QUJK6WAXto Дата обращения 06.09.2018.

⁽⁵⁾ См. канал Бернарда Биттлера на сайте YouTube. URL: https://youtube.com/watch?list=PLdxrMFx_-brMDTlitvscl5jeDY9k6DIHP¶ms=OAFIAVgH&v=VcAA-uPxwiM&mode=NORMAL. Дата обращения 06.09.2018.

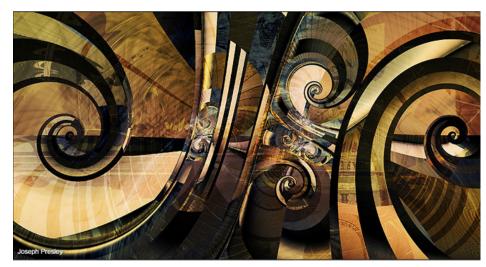
⁽⁶⁾ Эти работы Мигеля Шевалье можно посмотреть на сайте YouTube. URL: https://m. youtube.com/results?q=Miguel%20Chevalier%20-%20Fractal%20Flowers&sm=3 Дата обращения 06.09.2018.

построения с множеством повторов. Несмотря на это, изображения не кажутся нам монотонными или скучными. Наоборот, они выглядят весьма сложными и многообразными. Фрактальное подобие всех элементов некому единому принципу придает целостность общему визуальному образу, но сами повторы, зачастую, обнаруживаются с трудом. Секрет в том, что повторение здесь не точное: благодаря вариативному развитию, повторяющиеся элементы постепенно усложняются, образуя многоуровневые фрактальные конструкции.

Так, фрактальная структура – это принципиально новый способ художественной композиции, основанный на повторении, при котором «мельчайшие отклонения в начале движения могут привести через определенное время к гигантским различиям» [15, с. 156]. Таким образом, фрактальное формообразование способствует усложнению общей композиции произведения посредством вариативного повторения, которое, с одной стороны, способствует насыщению искусства богатым эстетическим содержанием, а с другой – упрощению его восприятия.

Во-вторых, новая граница между Порядком и Хаосом. Ввиду своей специфики, фрактальное искусство отсылает нас к эстетическим категориям Порядка и Хаоса. Ведь с открытием фрактальной геометрии был обнаружен новый закон упорядочения – самоподобие с дробной размерностью. И то, что раньше определялось учеными как находящееся за гранью категории порядка, стало доступно измерению и даже прогнозированию при помощи фрактальных моделей: «Появление фракталов продвинуло эти границы настолько, что "монстры" в новой интерпретации стали не только нормальными, но и высшей степени правильными формами – каноническими фракталами» [6, с. 16].

Так, нашему чувственному восприятию посредством фрактальных образов предстают принципиально новые ощущения баланса между упорядоченным и случайным, между стабильным и неизведанным. В связи с этим эстетическая ценность фрактального искусства видится нам в возможности создания особого художественного сообщения, открывающего чувственному восприятию реципиента новые горизонты многообразия Вселенной посредством воплощения синтетического взаимодействия хаотического и упорядоченного начал.



Илл. 4. Джозеф Пресли. Виолончели. 2006



Илл. 5. Джозеф Пресли. Prism Chambers. 2009

Посредством противопоставления контрастных категорий в музыке и видеороликах достигается острота эстетического переживания фрактальных образов: интеллект находит интерес в выявлении сложно-упорядоченной иерархии, интуиция пытается предугадать случайный процесс видоизменения фрактальных форм, чувства насыщаются постоянно сменяющимися перцептивными сигналами (визуальными, аудиальными и проч.).

В-третьих, континуальное воплощение бесконечности. Фрактальное изображение может передать зрителю образ бесконечности в застывшем виде; с помощью музыки бесконечное предстает перед реципиентом в форме временной протяженности; а с развитием компьютерных технологий фрактальная бесконечность получила еще более полное художественное выражение в виде синтетического единства визуального и аудиального. В частности, в рамках современного видеоарта стало возможным эстетическое погружение реципиента в виртуальные миры, представляющие собой нескончаемое превращение одних фрактальных структур в другие. У такого процесса нет начала и конца, следовательно, это особое незавершенное и непрерывное - воплощение идеи Бесконечности. «Бесконечность во фрактальном искусстве визуально показывает динамику» [21, с. 73]. Так, постоянное видоизменение и динамика визуальных и аудиальных образов фрактального видеоарта характеризуют процесс его эстетического восприятия как непрерывный, поточный, или континуальный.

В связи с этим будущее фрактального искусства, реализовавшегося в живописи, архитектуре и музыке, видится нам в развитии таких синтетических жанров, как видеоарт и художественная виртуальность. Мультимедийные произведения фрактал-арта демонстрируют высокую технологичность и направленность на комплексное перцептивное воздействие, а также интерактивное взаимодействие с реципиентом. Так, современные художники используют фрактальный способ формообразования для создания квазиреальных художественных пространств, захватывающих своей правдоподобностью и эстетической насыщенностью.

Итак, фрактал-арт, явившийся плодотворным синтезом науки, техники и искусства, предстал выражением главной тенденции современной культурной парадигмы, получившей название «ги-

бридизация»: «Интеграция науки, искусства и технологий является одним из аспектов более сложных и общих процессов культурной гибридизации, или имплозии, в современном мире – смешения сфер и объектов, до этого существовавших раздельно и самостоятельно». [12, с. 108].

Еще во время зарождения фрактального творчества одну из главных глобальных перспектив фрактал-арта ученые видели в предоставляемой возможности установления внутренней связи между рациональным научным познанием, технологическим прогрессом и эмоциональной эстетической привлекательностью: «...наука и эстетика согласны в том, что именно теряется в технических объектах по сравнению с природными: роскошь некоторой нерегулярности, беспорядка и непредсказуемости. Понимание этого может здорово помочь нам в том, чтобы придать человеческое лицо технологии, от которой все больше зависит наше выживание» [15, с. 160].

Судя по всему, к концу XX века – времени научно-технического прогресса и расцвета городской культуры – у людей образовалась некоторая «эстетическая усталость» от прямолинейных образов урбанистики и угловато-техногенной среды. Современный человек, окруженный линейно-геометрическими (в духе Евклидовой геометрии) объектами, стал нуждаться в чувственном восприятии близких природным, нелинейных форм, дающих эстетическую устремленность к бесконечному движению и росту.

Отрывок статьи гамбургского ученого-физика Герта Айленбергера, посвященной рассуждениям о первой выставке фрактальных изображений «Границы хаоса» созвучен нашему допущению: «Наше ощущение прекрасного возникает под влиянием гармонии порядка и беспорядка в объектах природы — тучах, деревьях, горных грядах или кристалликах снега. Их очертания — это динамические процессы, застывшие в физических формах, и определенное чередование порядка и беспорядка характерно для них. В то же время наши промышленные изделия выглядят какими-то окостеневшими из-за полного упорядочения их форм и функций, причем сами изделия тем совершеннее, чем сильнее это упорядочение. Такая полная регулярность... нетипична даже для весьма "простых" естественных процессов. Здесь мы имеем дело с искусственно созданной пограничной линией природы, с патологическим случаем, если хотите» [15, с. 159].

В завершении нашего рассуждения приведем слова австрийского

архитектора и живописца Ф. Хундертвассера (1928–2000): «В 1953 году я понял, что прямая линия ведет человечество к упадку. Тирания прямой

стала абсолютной. Прямая линия – это нечто трусливое, прочерченное

по линейке, без эмоций и размышлений; это линия, не существующая

в природе. И на этом насквозь прогнившем фундаменте построена

наша обреченная цивилизация» [3, с. 63]. На наш взгляд, именно вви-

ду такого эстетического кризиса, связанного с засильем линейных

образов в окружающей культурной среде, возникло и стало столь

популярным новое направление искусства, основанное на дости-

художники продолжают открывать новые возможности творческого взаимодействия науки и искусства. А богатый эстетический

потенциал фрактал-арта вызывает исследовательский интерес

у современного научно-философского сообщества: «Российский

художник-фракталист Виктор Рибас утверждает, что эстетика фрак-

тального искусства связана с принципиально иной образностью

художественно-материальным выражением нового научного пони-

мания Вселенной как бесконечно многообразной, незавершенной,

непредсказуемой, но в то же время самоподобно организованной

системы, могут стать механизмами интеллектуально-чувственного

продвижения современного человека к новым горизонтам эстети-

Таким образом, произведения фрактального искусства, являясь

Используя фрактальные модели и алгоритмы, современные

жениях новой, нелинейной науки – фрактал-арт.

и способами ее восприятия» [21, с. 74].

ческого опыта.

Список литературы:

- 1 Абрахам Р. Хаос и фракталы Парижа // Фракталы как искусство. Сборник статей. Пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2015. С. 62–71.
- 2 *Айленбергер Г.* Свобода, наука и искусство // *Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. М.: Мир, 1993. С. 155–163.
- **3** Волошинов А.В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000.
- 4 Волошинов А.В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. Сост. и отв. ред. Копцик В.А. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 213–246.
- 5 Волошинов А.В. Синергетическая парадигма как явление культуры рубежа XX–XXI веков // Синергия культуры. Труды Всероссийской конференции. Под ред. проф. А.В. Волошинова. Саратов: Сарат. Гос. техн. Ун-т, 2002.
- **6** Деменок С.Л. Суперфрактал. СПб.: Страта, 2015.
- 7 Евин И.А. Искусство и синергетика. Учебное пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009.
- **8** *Ерохин С.В.* Цифровое компьютерное искусство. СПб.: Алетейя, 2011.
- 9 *Мандельброт Б.* Фракталы и возрождение теории итераций // *Пайтген X.-О., Рихтер П.Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. М.: Мир, 1993.
- 10 Мандельброт Б. Фракталы и искусство во имя науки // Фракталы как искусство. Сборник статей. Пер.с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2015. С. 36–47.
- 11 Мартынович К.А. Нелинейно-динамическая картина мира: онтология и методология. Саратов: Саратовский источник, 2011.
- 12 Мигунов А.С., Ерохин С.В., Галкин Д.В., Гагарин В.Е. Научное искусство: истоки, сущность, терминология (по материалам Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство». М.: МГУ имени М.В. Ломоносова, 4–5 апреля 2012 г.) // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2012, № 6. С. 96–116.
- **13** *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010.
- 14 Николаева Е.В. Цифровое фрактальное искусство: манифестации философских и художественных смыслов // Мир науки, культуры, образования. 2014, № 2 (45). С. 325 328.
- 15 Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х. Красота фракталов: Образы комплексных динамических систем. М.: Мир, 1993.
- 16 Парк Ж. Фрактальное искусство: сравнение стилей // Манифест фракталистов. Сборник статей. Пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2016.
- 17 Розгачева И.К. Фракталы в космосе // Земля и Вселенная. 1993, № 1.
- 18 Сачков Ю.В. Случайность в научной картине Вселенной // Астрономия и современная картина мира. М., 1996.
- 19 Седерберг Дж. Курс современной геометрии. 2001.
- 20 Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. Закл. ст. Ю.С. Степанова. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
- **21** *Турлюн Л.Н.* Развитие и особенности фрактального цифрового искусства // Культурное наследие Сибири. Международный научный журнал. Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2017. № 6 (24). С. 67–75.

XK 2018 № 3

Эстетика изобразительных искусств XX–XXI веков ДУХНО А.Б.

ФРАКТАЛ КАК ЯЗЫК ИСКУССТВА. ВЗАИМОВЛИЯНИЕ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

_	-	
_	4	
\bullet		
•		

- **22** *Тэйлор Р., Миколич А.П., Джонас Д.* Фрактальный анализ живописи Поллока // Фракталы как искусство. Сборник статей. Пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2015. С. 92–101.
- 23 Фракталы как искусство. Сборник статей. Пер. с англ., фр. Е.В. Николаевой. СПб.: Страта, 2015.
- **24** Франке Г.В. Преломление науки в искусстве // Пайтген Х.-О., Рихтер П.Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. М.: Мир, 1993. С. 164–168.
- 25 Хайтун С.Д. От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира: рождение и осмысление новой парадигмы. Изд. 2-е. М.: ЛЕНАНД, 2016.
- **26** *Цицин Ф.А.* Фрактальная Вселенная. Субъективный «взгляд со стороны» // Дельфис. 1997, № 3 (11). С. 83–89.
- **27** *Юргенс Х., Пайтген Х.-О., Заупе Д.* Язык фракталов // В мире науки. 1990, № 10. С. 36–44.

Ключевые слова: культурология, история культуры, русский авангард, журнал «А – Я», Малевич, неофициальное искусство, Фаворский, Филонов, западное влияние

Иньшаков Александр Николаевич

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Отдел искусства России XX–XXI вв., НИИ теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств,

Mocква ORCID ID: 0000-0002-4165-7100 in-sarow@list.ru

Key words: cultural studies, history of culture, the Russian Avant-Garde, A–YA magazine, Malevich, unofficial art, Favorsky, Filonov, influence of the West.

Inshakov Alexandr N.

PhD of Art, leading research fellow, Russian Art of XX– XXI Department, Institute of the Art Theory and History of the Russian Academy of Arts, Moscow ORCID ID: 0000-0002-4165-7100 in-sarow@list.ru

The Russian Avant-Garde in A-YA Magazine

Representation of the Russian Avant-Garde in A–YA magazine, which was published from 1979 to 1986 in Paris, is studied in the article. The author shows the views of unofficial artists of the late Soviet decades on the Avant-Garde of 1900–1930s. Excerpts of the interviews with the artists published in A–YA are given. The perception of Malevich art in the late Soviet period is studied in this part of the article. The article contains extensive factual materials and lively conveys an atmosphere of artistic circles in the pre-perestroika years.

ИНЬШАКОВ А.Н.

Русский авангард в журнале «А – Я»*

В статье исследуется «портрет» русского авангарда, каким он предстает в материалах журнала «А – Я», издававшегося с 1979 по 1986 год. Автор стремится воссоздать образ авангарда 1900-х – 1930-х в сознании неофициальных советских художников конца 1970-х. Приводятся фрагменты интервью с отечественными художниками, публиковавшиеся на страницах «А – Я». В данной части статьи исследуется специфика восприятия Малевича в позднесоветское время. Статья содержит большой фактологический материал и живо передает атмосферу творческих кругов предперестроечной эпохи

* Первая часть статьи опубликована во втором номере «Художественной культуры», 2018.

В будущее возьмут не всех. И. Кабаков

Самое интересное для нас в словах Булатова – его настойчивое стремление представить Малевича как своего рода творческого (а может быть, даже и морального) антагониста своего учителя, графика В.А. Фаворского. И в этом противопоставлении двух крупных мастеров, которые, как мы видели ранее, отнюдь не были противниками в реальной жизни, как будто скрывается некий важный и имеющий непреходящее значение конфликт. Кажется, что, поняв слова Булатова о Малевиче, мы многое сможем понять и в той эпохе, когда они были высказаны. Итак, почему же Булатов так бесповоротно и однозначно выбирал именно Фаворского?

В поисках ответа на этот важнейший вопрос обратимся к книге В. Паперного «Культура Два». Эта интересная по замыслу и весьма талантливо написанная книга была задумана автором еще в конце 1970-х годов и первый раз опубликована в США в середине 1980-х. В ней автор доказывает существование в исторической перспективе двух различных культур. Это «культура 1», то есть культура 1920-х годов, в своей сущности глубочайшим образом связанная с идеями русского авангарда, и пришедшая ей на смену «культура 2» сталинского СССР 1930-х годов. Вторая культура во многом насильственным образом вытеснила из жизни первую. В своей книге Паперный (как и ранее выдающийся искусствовед Г. Вёльфлин в книге «Ренессанс и барокко») выстраивает ряд бинарных оппозиций, что позволяет ему достаточно подробно и четко охарактеризовать основные черты двух выделенных типов культур.

Исследование Паперного построено на огромном фактическом материале, взятом главным образом из области архитектуры. Конечно, с некоторыми выводами автора можно и поспорить, а с иными можно и не согласиться. Но сама идея существования двух различных типов культур представляется весьма плодотворной. Здесь следует оговорить также и то, что в основе антагонистического разделения двух культур отнюдь не обязательно должны находиться именно различия политического либо идеологического характера. В.В. Иванов в предисловии к книге Паперного высказал предположение, что такое разделение культур и циклическая смена стилей в архитектуре может быть связана с определенными склонностями в работе мозга (левополушарными или правополушарными) и со сменой социальных структур⁽¹⁾.

Для нашего исследования крайне интересным и важным представляется вывод Паперного о принципиальной невозможности иллюстрирования (курсив В. Паперного) в «культуре 1» и полной возможности воплощения в жизнь практики иллюстрирования в «культуре 2» [12, с. 220–221]. Но Фаворский и обучал своих учеников – Васильева, Булатова и других – именно иллюстрированию книг! И эта профессия давала и учителю, и его ученикам перспективу относительно (конечно, весьма относительно) безбедного существования в сложнейших условиях идеологического давления – то весьма жесткого, то временами несколько более мягкого, но существовавшего на протяжении десятилетий – социума на творчество художника.

«Культура 2» еще существовала все 1950-е, постепенно ослабевая и теряя свои позиции. Начало 1960-х было ознаменовано определенным поворотом общественного сознания и возвращением его к идеям связанной с авангардом «культуры 1». В 1962 году был основан знаменитый Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики – ВНИИТЭ. Наследие русского авангарда в стране победившего социализма вновь оказалось востребованным. Но теперь в нем особо выделяли достижения «производственного искусства»

В.В. Иванов ссылается также на идеи безвременно ушедшего талантливого ученого С.Ю. Маслова. См.: Иванов В.В. О книге Владимира Паперного «Культура Два» // Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 7.

1920-х годов и впоследствии находили в них истоки так называемой «проектной культуры» и начало развития «советского дизайна»⁽²⁾.

Мысленно переместимся теперь в залы московского музея изобразительных искусств, где была развернута выставка «Москва – Париж». Наверное, посетителя этой эпохальной демонстрации достижений эпохи авангарда заинтересовали бы не только множество самых известных произведений живописи. Ведь наряду с ними весьма большое внимание кураторы выставки уделили произведениям материальной культуры, так называемому «производственному искусству».

А.А. Стригалев, комиссар советского раздела «Прикладное и промышленное искусство» на выставке, в статье «Искусство и производство», опубликованной в ее объемистом каталоге, отмечал: «Пожалуй, ни в одной другой области искусства революция не провела такой резкой и глубокой разъединительной черты между старым и новым, как в той, которая была связана с проектированием и созданием вещей. <... > В итоге 1920-х годов окружающий человека предметный мир в Советской России изменился самым радикальным образом...» [16, с. 70]. Еще более определенным образом такую вполне внятно заявленную направленность экспозиции чуть позже подчеркнула М. Бессонова в своей статье для журнала «Искусство». Известному критику на выставке в первую очередь запомнились «...модели трансформирующейся мебели Галактионова, эмблемы Быкова, посуда Сотникова, Чашника, Малевича и Суетина, эскизы тканей Поповой и Степановой, платья, выполненные по этим эскизам, образцы новой полиграфии Родченко, Степановой, Телингатера, оформительские проекты Лисицкого, то есть все многообразие художественных предметов» [2, с. 24]. И далее в статье указан вектор движения этого искусства – именно так, как его видели наблюдатели 1970-х годов: «Попова, Экстер и Малевич именно от живописи перешли к дизайну, а Кандинский стал профессором Баухауза» [2, с. 24].

Приведем еще одну цитату из статьи А.А. Стригалева, весьма ярким образом вырисовывающую восприятие эпохи авангарда, пожалуй, характерное именно для конца 1970-х:

«Прежде всего революция резко изменила контингент потребителей вещей – и в качественном, и в количественном отношении. Практически осуществленная демократизация жизни вызвала огромный рост потребностей в вещах, главным образом в так называемых вещах первой необходимости» [16, с. 71].

Может быть, такое мнение и несколько односторонне и тенденциозно представило бы сущность действительно сложной и разноплановой ситуации, сложившейся в стране к концу семидесятых. Но жители страны в эпоху «развитого социализма», позднее получившую и куда менее велеречивое наименование «эпохи застоя», вероятно, во вполне искреннем порыве мечтали о грядущей «демократизации жизни». Давно ожидаемой и несущей перемены в стране, где развитие постепенно останавливалось. И не в последнюю очередь, желали от этой грядущей демократизации также и более полного удовлетворения каждодневных потребностей и устранения проблемы дефицита вещей. При этом, желая перемен, они проецировали свою ситуацию на казавшееся таким притягательным и романтическим время послереволюционных двадцатых годов. Может быть, при этом невольно несколько идеализируя воспетую поэтом «эпоху Москвошвея».

Такой взгляд на сущность эволюции художественного авангарда укоренился и преобладал в сознании конца семидесятых. Но, даже будучи преобладающим, он все же не смог стать единственным. Религиозные и метафизические поиски крупнейших мастеров начала XX века в это время привлекали внимание немногих исследователей и художников. Интерес к ним отнюдь не был определяющим фактором в том отчасти искаженном портрете эпохи авангарда, который постепенно составлялся его наследниками из множества мелких деталей. Тем не менее эта более слабая в то время линия также была вполне заметной.

Интересно отметить, что в те годы это направление в осмыслении итогов русского авангарда не только не было доминирующим, но и явным образом находилось на периферии восприятия социалистическим обществом своего же собственного художественного и исторического наследия. Тем не менее достаточно слабая линия религиозного и философского осмысления итогов авангарда была все же продолжена некоторыми художниками и исследователями. Причем среди последних можно было найти как вполне признанных

⁽²⁾ Характерно название одной из книг С.О. Хан-Магомедова, посвященной «производственным» аспектам искусства послереволюционной эпохи. См.: Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

государственными властями специалистов, так и тех, кто занимался изучением этого искусства полуофициально, в большей степени опираясь на собственные силы и не надеясь на публикацию своих статей в Советском Союзе. Крупный и признанный искусствовед советской эпохи, профессор МГУ и вполне «официальный» историк искусства Д.В. Сарабьянов в каталоге выставки «Москва – Париж» дал следующую примечательную характеристику:

«"Выход к беспредметности" осуществлял в 1910-е годы Малевич, за которым пошли И. Клюн, И. Пуни, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова. Провозглашенный Малевичем в 1915 году супрематизм, как последняя высшая стадия новейшего искусства, остался на долгое время лозунгом многих сторонников этого направления. Малевич рассматривает свой "Черный квадрат" как нуль форм, за которым начинается новое творчество. В соответствии с его утопической идеей, это творчество, освобожденное от задачи изображения предметного мира, от сковывающих законов земного притяжения, утверждает гармонию в ином измерении, мыслит ее как некое действие энергии, силы, источники которых в философии Малевича остаются неясными. В дореволюционный период Малевич отстаивал философски-творческий аспект своего искусства. Он признал его утилитарный смысл лишь в более поздние годы» [15, с. 25–26].

В этом тексте Д.В. Сарабьянов очень осторожно упоминает о «философски-творческом» содержании основополагающих идей Малевича, важнейших для понимания его искусства. Под приведенной выше характеристикой, как представляется, явным образом скрыта мощная религиозно-философская компонента творчества художника. Оговорка об «утилитарном смысле» в искусстве выглядит вполне характерной для той эпохи, когда эти слова были написаны и когда едва ли не самой большой заслугой русского авангарда, да и почти что основным его содержанием было принято представлять то, что он стоял у самых истоков «проектной культуры» советского дизайна. Характерно, что в опубликованной в «А – Я» статье Е.Б. Муриной о творчестве В. Вейсберга никак не была отмечена роль Малевича в формировании его живописной системы [11, с. 36-39]. Здесь нельзя не отметить, что в настоящее время творчество Малевича без каких-либо оговорок признано одним из важнейших источников для искусства ряда художников религиозно-метафизического направления в неофициальном советском искусстве 1960–70-х годов. В частности, о связи творческого метода Вейсберга с наследием Малевича справедливо упоминала в своей книге А.К. Флорковская [17, с. 127]. Возвращаясь к интересующей нас позднесоветской эпохе, упомянем и о других мнениях о значительном все же влиянии, оказанном создателем супрематизма на современное русское искусство. В статье для журнала «А – Я», посвященной творчеству И. Захарова-Росса, Б. Гройс отметил, что «современным русским художникам чуждо то, что связывает Малевича с увлечением техникой и с социальным утопизмом. Но им близко религиозное измерение его творчества» [5, с. 35].

И тот же Б. Гройс написал в другой своей статье в «А – Я» о живописи М. Шварцмана: «Шварцмановское искусство разделяет с супрематизмом его презрение ко всему обыденному и преходящему, его стремление перестроить сознание и жизнь по единым и вечным законам. В то же время, авангардизм Малевича отталкивает Шварцмана своей чисто человеческой произвольностью, своей исторической неукорененностью. Действительно, человечество накопило уже большой мистический опыт, выразивший себя также в определенных визуальных образах, нельзя просто отринуть этот опыт, заменив его "Черным квадратом". Подобный акт, хотя и выдает себя за какое-то определенное откровение, все же именно в силу своей новизны, своей оригинальности представляется поверхностным, надуманным – каким-то поспешным сотворением нового идола» [6, с. 27].

Можно высказать предположение, что в художественном опыте Малевича его наследников – неофициальных художников авангардистов 1970-х годов – более всего привлекали поиски выхода за установленные человеческим опытом границы: будь то религиозное стремление приблизиться к Абсолюту или же создание новых живописных систем. В нем хотели видеть не только художника, но и непримиримого борца с господствующими в не склонном к развитию социуме расхожими мнениями. Наверное, в таком смысле воспринималось его творчество не только И. Захаровым-Россом или М. Шварцманом, но и другими представителями неофициального художественного мира. В то же время Малевич вызывал к себе несколько настороженное отношение именно потому, что те же неофициальные художники никак не отделяли творчество мастера

от тех грандиозных социальных потрясений, что были свойственны советской эпохе. Они очевидным образом считали Малевича во многом и даже персонально ответственным за многие социальные процессы, происходившие в СССР в 1920-е и последующие годы. Такая точка зрения нашла свое отражение и в ряде материалов, опубликованных в «А – Я».

Так, художественный критик и знаток советского неофициального искусства В. Пацюков в статье, посвященной скульптору Б. Орлову, утверждает, что «в своем творчестве Б. Орлов явно подтверждает открытие феномена нового непосредственно общественного человека, заявленное К. Малевичем в композиции "Супрематизм в контуре. Спортсмены" 1929 года» [13, с. 14].

И далее он продолжает: «Человек, принадлежащий безличному коллективу, забывает о своей индивидуальности, единичности и неповторимости. Он превращается в функционал, в вещь. Но это взгляд с критической точки зрения, негативной. Более объемно и амбивалентно об этом было сказано в самом начале нашего века русским авангардом – в новых театральных системах, в творчестве Малевича... Актер, одетый в геометризованную униформу, в так называемую "прозодежду", теряет свои конкретные психофизиологические свойства и превращается в объект, тождественный новой реальности» [13, с. 15].

Здесь, конечно, следует отметить, что в идеях русского авангарда весьма определенным образом присутствовала и вполне внятно проявленная техническая составляющая. Интерес к современной технике как к важнейшему средству преобразования старого мира, действительно, даже в известной степени сближает теоретические построения авангарда с практикой социалистического строительства в СССР, основанного на социальной модернизации и техническом перевооружении, создании новой промышленности. Такая связь, безусловно, может быть прослежена – но что может изменить она в нашем отношении к искусству авангарда? Для Малевича и других представителей авангарда она все же была не главной составляющей их напряженных метафизических поисков. В то же время религиозное содержание их творчества, стремление духа выйти за установленные границы, отчасти можно сопоставить и с чисто технической утопией – идеями преодоления пространства, больших расстояний или

веса косной материи. Ничто не может лучше выразить техническую утопию русского авангарда лучше, чем стремление к свободному полету в пространстве. Попытка воплотить эту идею в жизнь была сделана В.Е. Татлиным в его «Летатлине» – аппарате, способном дать человеку возможность парить, как птица. Здесь вспоминается и словесная игра гениального В.В. Хлебникова в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912): летун, летутные народы (народы, особенно склонные к развитию авиации) и т.п. [14].

Но теперь вернемся мысленно опять в залы Музея изобразительных искусств, где в 1981 году и проходила выставка «Москва – Париж». Одним из главных произведений на ней стал именно летательный аппарат «Летатлин», как бы паривший над итальянским двориком музея. В этом ощущается определенная преемственность: наверное, дизайнеры экспозиции учитывали и тот известный факт, что в 1933 году здесь же, в Музее была устроена персональная выставка В.Е. Татлина. И его «Летатлин» тогда также был одним из важнейших артефактов в экспозиции. Этот летательный аппарат стал одним из самых больших откровений в творчестве известного художника авангарда. Следует отметить, что и в 1981 году фантастический «Летатлин» также привлекал к себе много внимания. Н.А. Дмитриева в своем подробном обзоре выставки «Москва - Париж» назвала его «памятником великой человеческой мечты» [7, с. 158]. А известный советский философ, теоретик дизайна и «проектной культуры» К. Кантор в опубликованной в тот год статье подчеркивал: «Летатлин – это не только аппарат, но и человек, способный на нем летать. Он не летчик, управляющий машиной, которая может перемещаться в воздухе и без него, он летит сам, он – ум и воля, и душа, и могучие мышцы аппарата, он не летчик – летун» [9, с. 18]. И он же далее противопоставлял в «проектной культуре» два полюса: «на одном... тип, символически обозначенный именами Манилова и Потемкина, на другом – Федорова (философа Н.Ф. Федорова. – А.И.) и Татлина» [9, c. 18].

Персональная выставка Татлина 1933 года оказалась одной из последних значительных акций эпохи русского авангарда. Она была открыта в то время, когда авангард сдавал свои позиции под натиском стремительно наступавшей на него сталинской «культуры 2» (здесь мы воспользовались терминологией В. Паперного). Вполне

естественно будет высказать предположение, что подобная ситуация отчасти повторилась и в начале 1980-х годов. Может быть, и огромная экспозиция «Москва – Париж» в 1981 году также ознаменовала конец определенного этапа в историческом процессе и зарождение в его недрах первых черт нового, еще не проявленного будущего этапа. В. Паперный вспоминал, что примерно в это же время он почувствовал в тогдашней советской действительности, которую охарактеризовал как «брежневскую волну "застывания"», некие новые тревожные черты и предположил, что они свидетельствуют о грядущем наступлении периода новой «культуры 2» [12, с. 10]. Талантливый исследователь сделал самые радикальные выводы из своей теории и вскоре эмигрировал из СССР. Но добавим к сказанному ранее: мечта Татлина о свободном полете человека, воплощенная им в «Летатлине», стала одним из самых ярких и невольно притягивающих внимание последующих поколений советских художников эпизодов в наследии эпохи авангарда, по существу, завершившейся в середине 1930-х годов. Она продолжала существовать не только в их памяти, проявляясь даже и в художественных произведениях, но порой в трансформированном до почти полной неузнаваемости образе. Очень трудно, на первый взгляд, увидеть корни фантасмагорической сказки о «человеке, выпавшем из окна», что была воплощена в одном из альбомов И. Кабакова⁽³⁾. А ведь и в этой истории, рассказанной и проиллюстрированной художником, своеобразно проявила себя та же мечта о свободном парении в бесконечном пространстве, что вдохновляла и подпитывала собой позднее творчество Татлина.

И теперь вернемся опять к анкете журнала «А – Я», посвященной творчеству К. Малевича. Нам осталось рассмотреть мнение последнего ее участника – московского художника Ильи Кабакова. Его довольно короткий текст в журнале «А – Я» невольно привлекает к себе внимание. Рассказ Кабакова по-своему очень ярок, отчасти намеренно эпатажен, но при этом не лишен и больших чисто ли-

(3) Эта графическая серия И. Кабакова была более подробно рассмотрена в статье: Иньшаков А.Н. «Художник первого класса» и границы свободы. «Десять персонажей» Ильи Кабакова // Пути и перепутья. М., 1996. В связи с затронутой темой, наверное, можно вспомнить и воплощение темы свободного полета в раннем фильме Л. Шепитько «Взлет» (1966). тературных достоинств — лаконичности и цельности воплощения в избранном автором стиле. В нем художник Кабаков, на время как бы ставший писателем, демонстрирует очень хорошее знание проблем авангардного искусства начала XX века. Но при этом — весь его текст о Малевиче как герое авангарда выдержан в резко-ироничном стиле и пропитан скептицизмом.

«В будущее возьмут не всех» [8, с. 34–35]. Так озаглавлен короткий рассказ Кабакова о Малевиче. Для него Малевич, в первую очередь, не создатель супрематизма, а «большой начальник». Один из тех начальников, с кем слепая судьба постоянно сталкивает помимо своей воли погруженного в социум маленького человека. Он даже напоминает художнику директора детского интерната, в котором тот обучался в молодые годы. От этого «большого начальника» зависит важнейший выбор – кого именно следует отобрать для будущего. Ведь возьмут, как уже было сказано, далеко не всех. И Кабаков уже заранее уверен: именно его в будущее не возьмут.

В будущее Малевич и его мифические сподвижники (наверное, такие же «большие начальники», как и он сам) отберут только тех, кто проявит способность к «духвзлету». Не обладающие же такой способностью будут оставлены на Земле. «Тут кончено. Дальше» – Кабаков в этом фантастическом рассказе цитирует известные слова Эль Лисицкого из его «Сказа про два квадрата» (4). Художник здесь в очередной раз демонстрирует свое прекрасное знание наследия авангарда. Но остается нерешенным один важный вопрос: какая же судьба ожидает оставшихся на Земле? Тех, кого вместе с Кабаковым не возьмут в будущее?

В ГДР была издана книга El Lissitzky. Maler. Architekt. Туродгарћ. Fotograph (Ubergeben von Sophie Lissitzky-Kuppers. Dresden, 1967), подготовленная С. Кюпперс, женой Л. Лисицкого. Эту книгу можно было приобрести и в Советском Союзе, например, в знаменитом магазине «Дружба» (в немторговали исключительно литературой из стран социализма) на улице Горького (ныне улица Тверская) в Москве. С.О. Хан-Магомедов в одном из своих исследований вспоминает о сильнейшем впечатлении, по его словам, даже «своеобразном шоке», который вызвало в то время знакомство с творчеством Лисицкого, подробно представленным в этом издании. См.: Хан-Магомедов С.О. Супрематизм архитектора Л.М. Хидекеля // Русское искусство. ХХ век. Исследования и публикации. Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. Вып. 1. М., 2007. С. 147.

Не следует думать, что этим людям повезло больше, чем отправленным вместе с Малевичем в будущее. Кабаков опять вспоминает эпизод из своего детства: начальника интерната робко спрашивают, можно ли остаться на лето в интернате тем детям, кому не достанется места в летнем лагере (а туда отправят только самых достойных)? И начальник дает ответ: остаться на лето в интернате будет нельзя: в интернате начнется ремонт. Очевидно, что такая же незавидная судьба ожидает человечество на Земле после отлета Малевича и его сподвижников в бесконечное небесное пространство. На Земле (по некогда высказанным словам Малевича, «изъеденной шашлями») начнется «ремонт» и оставаться на ней также будет невозможно. Кстати, очень верно найденная автором текста деталь: состояние постоянного, никогда не прекращающегося «ремонта» засвидетельствовал в своей книге еще В. Беньямин, посетивший Москву в 1925 году [1].

«Уехать нельзя остаться». Эта дилемма многими неофициальными советскими художниками в начале 1980-х годов и позднее, в наступивший период перестройки, решалась просто: они предпочли разными путями покинуть Советский Союз и оказались в западном капиталистическом мире. И, оказавшись в нем в окружении победившего постмодернизма, были ходом самой жизни поставлены перед непростой задачей: попытаться совместить с новым окружением свое вывезенное из страны победившего социализма понимание наследия русского авангарда. В результате, интерес к этому наследию порой принимал характер весьма курьезных манифестаций, совершенно немыслимых для воспроизведения в ареале советского художественного мира. Так, в конце 1981 года группа бывших советских художников в Нью-Йорке посвятила Малевичу следующее необычное действо. В ходе перформанса полуголый человек с серпом и молотом в руках, почему-то в маске Л.И. Брежнева на лице, исполнял некий исступленный танец вокруг модели супрематического гроба Казимира Малевича [4, с. 12]. Здесь как-то сразу вспоминается одна притча, рассказанная в книге Ж. Бодрийяра «Система вещей» [25, с. 48]. Некий искусный механик в прежние времена изготовил точнейшую копию человека – танцующую куклу. Он собирался выступать с ней на представлениях перед публикой. Но движения куклы были настолько неотличимы от человеческих, что эти представления не давали должного эффекта: двойник был неотличим от своего создателя. И тогда человек оказался вынужденным опрощать и невольно коверкать свои собственные движения на сцене, чтобы хотя бы таким образом проявить перед очевидцами спектакля свою личность. Коллизия, оказавшаяся вполне актуальной и для многих представителей художественного мира рубежа 1970-х – 1980-х годов. Не эта ли коллизия, кстати говоря, странными и необычными путями послужила источником вдохновения для одной из самых известных картин, созданной в Советском Союзе в начале 1980-х? Т. Назаренко в своем «Танце» (1982), похоже, весьма точно воспроизвела на холсте ситуацию, навеянную именно тем «духом времени», который чуть ранее выразил себя в рассказанной Бодрийяром притче о механике.

В самом начале 1980-х многим, вероятно, казалось, что столь тревожным образом проявившая себя ситуация «застывания» в общественной жизни страны будет длиться если не вечно, то во всяком случае весьма долго. К этому времени эмиграция художников и людей творческих профессий из Советского Союза стала явлением почти привычным, уже переставшим кого-либо удивлять. Приведем в качестве весьма любопытной, но и, помимо того, весьма точной характеристики «темы времени» той короткой эпохи только один из ряда хроникальных материалов, посвященных актуальной художественной жизни и опубликованных в «А – Я» начала нового десятилетия.

Группа «Страсти по Казимиру», в состав которой входил ряд бывших советских художников, оказавшихся в США, в 1982 году отсняла фильм «Ленин в Нью-Йорке». Фильм был посвящен его создателями Дзиге Вертову. Известный представитель соцарта художник А. Косолапов сыграл в нем роль Призрака коммунизма. В кадрах из этого фильма вождь мирового пролетариата В.И. Ленин, сопровождаемый Космонавтом, бродит по самому главному Городу капиталистического мира, на фоне постиндустриального урбанистического пейзажа. Его премьера была составной частью перформанса «Коммунистический съезд» и состоялась в Нью-Йорке, в день годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, 7 ноября 1982 года. В заключительной сцене этого фильма «показан финал мировой истории. Под бешеные аккорды Первого фортепианного концерта Чайковского Ленин, Дух (он же Призрак коммунизма. – А.И.) и Кос-

Список литературы:

- Беньямин В. Москва. М., 1997.
- 2 Бессонова М. Выставка «Москва – Париж. 1900–1930» // Искусство. 1981, № 10.
- Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.
- 4 Венес, Салли. Перформансы русских художников в Нью-Йорке // А – Я. 1982, № 4.
- Гройс Б. Игорь Захаров-Росс // А Я. 1984, № 6.
- *Гройс Б*. Михаил Шварцман. // А Я. 1986, № 7.
- 7 Дмитриева Н.А. Впечатления от выставки «Москва – Париж» // Советская живопись. Вып. 5. Сост. О.Р. Никулина. М., 1982.
- *Кабаков И*. В будущее возьмут не всех // A A A . 1983, № 5.
- Кантор К. Дизайн без иллюзий // Декоративное искусство. 1981, № 10/287.
- Косолапов А. Ленин в Нью-Йорке // А Я. 1983, № 5. 10
- Мурина Е. Владимир Вейсберг // А Я. 1982, № 4. 11
- 12 Паперный В. Культура Два. М., 1996.
- *Пацюков В.* Борис Орлов // А Я. 1984, № 6. 13
- 14 Пощечина общественному вкусу. М., 1912.
- Сарабьянов Д.В. Русское и советское искусство 1900–1930-х годов. // Москва Париж. М., 15
- 16 Стригалев А.А. Искусство и производство // Москва - Париж. М., 1981.
- Флорковская А.К. Малая Грузинская, 28. М., 2009.

монавт соединяются в героическом порыве на фоне космического силуэта Трэйд-Ворлд центра. Человечество вступило в высшую стадию исторического развития – коммунизм» $^{(5)}$ [10, с. 59].

А всего через два дня, 9 ноября 1982 года, умер Генеральный

секретарь ЦК КПСС Л.И. Брежнев. И на следующий день утром тра-

урную музыку из наследия П.И. Чайковского и других выдающихся

композиторов прошлого слушала по всем каналам телевидения и ра-

дио вся Советская страна. Пожалуй, что всем гражданам Советского

Союза в тот день 10 ноября 1982 года стало ясно, что казавшиеся

затянувшимися на десятилетия «годы застоя» все-таки завершились. Утром этого дня начинался совершенно новый этап в жизни страны. Здесь, наверное, и следовало бы завершить этот короткий рассказ и поставить точку. Ведь дальнейшие события, сколь бы ни были они интересны, уже выходят за рамки временного периода, в который выходил журнал «А – Я», послужившего темой для нашего исследования. Перемены в стране изменили буквально все. Издание этого журнала уже вскоре, в середине 1980-х прекратилось: материалы о современном искусстве стало возможным печатать в Советском Союзе и зарубежный журнал стал попросту ненужным. Исследования русского авангарда стало возможным проводить и публиковать в стране, которая вскоре стала назваться Российской Федерацией. По-разному сложилась судьба и тех художников, чьи мнения о русском авангарде были приведены выше. Многие из них – и в первую очередь упомянем Э. Булатова, О. Васильева и И. Кабакова – оказались на Западе, но и там продолжали активно работать. Но это принад-

лежит уже истории другого времени.

Центр Международной торговли в Нью-Йорке, послуживший одной из декораций к этому фильму, ныне не существует. Два его небоскреба разрушены в результате террористической атаки 11 сентября 2001 года.

Ключевые слова: культурология, Солженицын, телевидение, документальный цикл, канал ОРТ, Россия 90-х, российское образование, социально-экономические реформы.

Вартанов Анри Суренович

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва ORCID: 0000-0003-4872-2187 e-mail: anvartanov@yandex.ru

BAPTAHOB A.C.

Незавершенный телевизионный цикл Солженицына на канале ОРТ

В статье дается подробное описание и осмысление телевизионного цикла встреч с Александром Солженицыным, прошедшего в эфире ОРТ в 1995 году. Автор обрисовывает социально-политическую обстановку тех лет и личность писателя, объясняет причины крайней актуальности и полемического характера данной программы. Рассматривается широкий круг тем, затронутых Солженицыным, среди них: проблемы образования, вопросы национальной политики и исторической памяти. В заключении статьи автор выдвигает гипотезы того, почему данная программа была закрыта досрочно, хотя и имела большой общественный резонанс.

Key words: culturology, Solzhenitsyn, television, documentary, ORT Channel, Russia in the 90s, Russian education, socio-economic reforms.

Vartanov Anry S.

PhD in Philology, head researcher of The Mass Media Department, The State Institute for Art Studies, Moscow ORCID: 0000-0003-4872-2187 e-mail: anvartanov@yandex.ru

The Unfinished Solzhenitsyn's Documentary Series on the Russian ORT TV Channel

The article gives a detailed description and comprehension of Alexander Solzhenitsyn's television program broadcasted by the Russian ORT Channel in 1995. The author outlines the socio-political situation in Russia of those years and personality of the writer, explains the reasons for the extreme urgency and polemical nature of the TV-program. A wide range of topics touched upon by Solzhenitsyn are considered, among them: problems of education and trade union movement, issues of national politics and historical memory. In the conclusion of the article, the author puts forth hypotheses of why this program was closed ahead of schedule, although it had a great public resonance.

За последний период был опубликован ряд содержательных работ, посвященных как А.И. Солженицыну и его творчеству [9], так и феномену советской и перестроечной культуры [6; 12], в частности, перестроечному кино и телевидению [2; 4]. В данной статье мы обратимся к «открытым» телевизионным форматам (об открытости формы в неэкранных искусствах подробнее см. статью С. С. Ступина в данном номере и ряд других исследований [7; 13]) и рассмотрим детально один телевизионный цикл, связанный с именем Солженицына. Нас будут интересовать прежде всего содержательные аспекты, поскольку именно они и создавали культурное своеобразие эпохи и ее атмосферу, а также влияли на эстетику художественных «закрытых» форм перестроечного и более позднего времени.

Возвращаясь на родину из изгнания, Солженицын сознательно выбрал самый долгий путь. Он пролегал с Дальнего Востока на запад, в сторону российской столицы, и занял не одну неделю. Передвигаясь на поезде с многочисленными остановками, встречами с людьми, выступлениями перед ними, неспешными беседами-диалогами, подобным маршрутом писатель гарантировал себе достижение важнейшей цели: узнать во всех подробностях, как изменилась страна за время его вынужденного отсутствия, как живут соотечественники, куда движутся предложенные властью преобразования, в чем состоят основные нерешенные проблемы, вставшие перед новой Россией.

Писатель использовал самые разные средства для того, чтоб донести до максимально широкого круга людей свои представления о том, какой должна стать страна, освободившаяся от коммунистического режима. Он публиковал тексты в газетах с миллионными тиражами (напомню обстоятельную аналитическую работу – ее даже не назовешь

статьей, это, скорее, подробный манифест размером с брошюру – «Как нам обустроить Россию?», напечатанную в «Комсомольской правде» и «Литературной газете» еще до возвращения писателя на родину, осенью 1990-го), а позже, уже вернувшись, постоянно выступал перед разными аудиториями, вплоть до Государственной Думы, активно участвовал в телевизионных передачах разных телеканалов, посвященных политическим темам.

По характеру своего дарования, в котором органически соединялись такие качества, как превосходное знание российской социально-общественной практики разных эпох, умение кропотливо собирать и всесторонне анализировать конкретные факты жизни сограждан, постоянно сравнивать былое и настоящее, яркий темперамент публициста и пропагандиста, человека, имеющего свою последовательную и цельную концепцию развития страны, Солженицын, конечно же, нуждался в самой обширной, массовой трибуне, где можно было бы в рамках большого авторского цикла неспешно и систематично, проанализировав всесторонне происходящее, изложить свое видение настоящего и будущего общественного устройства новой России.

В современных условиях подобное обращение к нации с должной эффективностью возможно лишь с помощью наиболее могучих из имеющихся массовых средств информации, к которым относятся газеты с миллионными тиражами, крупнейшие всероссийские радиостанции или вещающие на всю страну телевизионные каналы. После множества встреч лицом к лицу с людьми в сравнительно небольших аудиториях, которые происходили на пути следования поезда с Дальнего Востока до Москвы, во время многочисленных поездок уже после возвращения, самым естественным и наиболее эффективным их продолжением выглядела такая форма общения, как выступление с телевизионного экрана, где миллионы людей могли бы не только слышать слово писателя, но и видеть его самого, ощущать магнетизм его личности, заражаться его убежденностью.

Такая возможность представилась писателю весной 1995 года, когда на российском телеканале ОРТ начался цикл встреч с Солженицыным. Правда, уже при первом взгляде на открытую в эфире программу у внимательного зрителя возникали вопросы. Почему человеку, известному своей склонностью к подробному и неспешному исследованию любой проблемы, предложили столь куцый формат,

где каждому выпуску цикла предоставлено всего пятнадцать минут? Почему эти встречи предполагалось проводить не ежедневно, на крайний случай, не еженедельно, а с периодичностью два раза в месяц, когда у большинства зрителей неминуемо успевает пропасть ощущение цельного, последовательного, непрерывного общения с писателем?!

Не знаю, к сожалению, подробностей истории подготовки телевизионного цикла, в частности, того, в каком направлении шли переговоры руководства крупнейшего в стране телеканала с Солженицыным о будущей его работе в эфире. Подозреваю, что уже на стадии обсуждения в решение предоставить великому писателю всероссийскую телевизионную трибуну вторгались весьма далекие от сути дела обстоятельства.

Главным тут оказался, очевидно, политический аспект. Шел 1995 год, на последний месяц которого были назначены парламентские выборы. Судя по замерам социологов, победу на них вполне могли одержать (и, как показало недалекое будущее, действительно одержали!) коммунисты. Действующая власть, опасаясь реставрации прежнего режима, судорожно искала любые средства противостояния готовой возродиться советской идеологии.

Еще недавно таким могучим заслоном служил первый президент новой России Борис Ельцин с его мощной антикоммунистической харизмой, с беспрецедентно высокими процентами народной поддержки. Но после болезненных для населения, плохо продуманных экономических преобразований в стране (назвать их реформами не решались в ту пору даже инициировавшие и проводившие их представители власти), конфликта с парламентом, завершившегося его расстрелом, рейтинг Ельцина, прежде рекордно высокий, упал до уровня, который выглядел теперь не иначе как антирекордом. Предстоящие через полгода после парламентских президентские выборы не внушали больших надежд на переизбрание Ельцина на второй срок.

В окружении первого российского президента возникли панические настроения, связанные с тем, что шансы его на новую победу выглядели призрачными. Появились даже планы переноса выборов, которые, по Конституции, должны были состояться в следующем, 1996 году, на более поздний срок. В этих условиях ярый антикомму-

нист Солженицын, более других пострадавший от гонений со стороны советской власти, как можно предположить, показался людям из ельцинского окружения идеальной фигурой для противостояния КПРФ, своего рода «палочкой-выручалочкой» в борьбе с коммунистами.

Они, как нетрудно догадаться, рассчитывали на то, что в своих телевизионных выступлениях писатель, обладающий беспрецедентным нравственным авторитетом в глазах миллионов людей, главной мишенью для своих разоблачений выберет, естественно, коммунистов, их идеологию и общественно-политическую практику. Вместе с тем, прекрасно зная, что Солженицын далеко не в восторге от того, как проходят нынешние преобразования в стране, что он, не стесняясь, постоянно и последовательно критикует их в своих публичных выступлениях, руководители Первого канала, на всякий случай, перестраховались. Они отвели на каждый выпуск цикла по пятнадцать минут (это, как известно, на практике минимальный из всех возможных хронометраж внутри сетки регулярного телевизионного вещания), да и поставили их в телепрограмму с периодичностью раз в две недели, что тоже является самой скудной «дозой» для существующих в эфирной практике цикловых программ.

Несмотря на все эти предосторожности, телевизионщики и те анонимные представители власти, которые стояли за ними, просчитались. Они, как говорится, не на того напали. Солженицын, судя по всему, прекрасно понимал несправедливость (если не сказать, унизительность!) условий предложенного ему сотрудничества с каналом ОРТ. Недаром опубликованные в конце того же года, вскоре после скандального закрытия цикла, расшифровки его телевизионных бесед названы весьма выразительно: «По минуте в день» [10]. Действительно, четвертьчасовые телевизионные встречи, проходящие дважды в месяц, дают, в результате нехитрых арифметических действий, именно этот неутешительный итог.

Тем не менее даже в скудных временных рамках писатель сумел достичь очень многого. Иногда даже, не споря специально с заказчиками, Солженицын явочным порядком исправлял их ошибки. Так, явную несуразицу, состоящую в том, что всякую заявленную автором тему предполагалось развернуть в скудном пятнадцатиминутном формате, он преодолевал простейшим способом, посвящая проблеме не один, а два, однажды даже три выпуска.

Конечно, от этого в какой-то степени страдало дело, зрителям надо было в течение прошедших от выпуска к выпуску двух недель помнить в подробностях, о чем шла речь в прошлый раз, требовалось всякий раз не только войти в курс дела, но и настроиться на предложенную автором эмоциональную волну, и все же, главное, писателю удавалось хотя бы избежать скороговорки.

В итоге, каждый из тринадцати выпусков его программы, последний из которых, увы, не увидел эфира, оставшись лишь в авторской записи, стал заметным явлением не только в истории нашей телевизионной публицистики, но и всей российской общественной жизни. В этом цикле, пусть вынужденно коротком и неполном, со всей силой обнаружились лучшие стороны дарования Солженицына: публициста, историка, знатока отечественных традиций, общественного деятеля.

Забегая вперед, можно с полной уверенностью сказать, что, если б обстоятельства сложились иначе, российская телевизионная аудитория обрела бы не на один сезон, а на многие годы ведущего, ничуть не уступающего тем авторам, которые волею судеб становились кумирами перестроечного российского телевидения, – а по мне, так даже превосходящего их в воздействии на души людей. Ведь в отличие от троицы молодых ведущих «Взгляда» или автора «До и после полуночи» В. Молчанова, которых к их феноменальному успеху нес могучий ветер перемен, начинавшихся в обществе, писатель пришел на телевидение в пору, когда главные перемены уже были позади и настало время оценить их первые результаты.

К тому же Солженицын имел за спиной не только всемирную славу своих произведений, но и выстраданную всей жизнью позицию последовательного и принципиального критика прежнего режима, подкрепленную многолетней практикой осмысления путей, которые на разных этапах своей истории выбирала Россия. Он пришел на телеэкраны, когда появилась возможность (и необходимость!) подвести итоги, пусть самые первые, пусть предварительные, всего того, что произошло за последние годы в стране.

Тем более что итоги эти, прямо скажем, не были однозначными. Ведь для значительной, если не сказать подавляющей, части населения страны происходящие перемены оказались весьма болезненными, они обозначили, прежде всего, резкое падения уровня их жизни. В этих условиях удивляло молчание власти, которая не использо-

вала даже традиционной для таких случаев попытки произнести дежурные слова о необходимости затянуть пояса и потерпеть во имя недалекого светлого будущего.

Диспозиция накануне начала телевизионного цикла встреч с Солженицыным, повторяю, была рассчитана на то, что писатель-антикоммунист свои главные критические стрелы направит против советской власти, которая довела страну до такого состояния. На самом же деле, уже в первом выпуске цикла (3 апреля 1995 года) писатель показал своим «работодателям», что их ждет немалое разочарование. Вместо предполагаемого заказчиками удара по коммунизму и, конкретно, по фавориту предвыборной гонки, каковым, несомненно, выглядела в те дни партия КПРФ, Солженицын резко укрупнил масштабы своего разговора и обрушился, в целом, на созданную в новой России систему власти.

Мало того, целью его сокрушительной критики, прозвучавшей сразу же, в начальных словах самого первого выпуска, стала предвыборная стратегия партии «Выбор России», которая тогда выступала в качестве партии власти и боролась с коммунистами как своими главными соперниками в завоевании на грядущих парламентских выборах большинства голосов. Побывав на пленуме «Выбора России», выслушав прозвучавшие там речи, писатель ужаснулся узнанному и обратил свой нескрываемый гнев на программную формулировку «главной цели» партии, объявленную там выбороссами.

Выяснилось, что она состоит вовсе не в том, чтоб помочь в восстановлении рухнувшей при развале СССР экономики, промышленности и сельского хозяйства. Не в том, чтоб «поднять миллионы людей из нищеты к благосостоянию» [10, с. 5]. Не в приостановлении «разграба» (замечательное солженицынское слово, свежее и выразительное, каких у него, как всегда, было немало в его публицистике в целом и в этом цикле в частности!) «наших недр, угоняемых за границу» [10, с. 5].

Писатель в этом перечислении всего того, что, как выяснилось, не является «главной целью» (а я его привел, простите, в вынужденном сокращении), проявляет мастерство публициста, умеющего владеть своей аудиторией. Та уже с откровенным нетерпением ждет ответа на вопрос: какова же эта самая главная цель партии преобразований, идущей на думские выборы? Разгадка вскоре наступает.

«Оказывается, – говорит Солженицын, – главная цель нашей партии сейчас – **победа на выборах!**» [10, с. 5].

Тут проявляется черта, которая стала характерной для всего цикла Солженицына. Писатель говорит о сложных вопросах, нередко имеющих исчерпывающий ответ лишь в исследованиях и рассуждениях профессионалов-политологов. Те могли бы, конечно, поведать нам, что как таковая партийная победа на любых выборах никогда не является самоцелью, служа лишь только средством для возможности воплощения в жизнь своей программной стратегии. Солженицын здесь, как и в других выпусках своего цикла, не пытается теоретизировать по достаточно очевидному поводу или произносить назидательные речи.

Прекрасно понимая законы публицистического жанра, да еще в его разговорной, ораторской разновидности, он вместо логической аргументации обращается к эмоциям своей аудитории. «Боже мой! – говорит Солженицын. – Какой стыд, какой срам! Не у этой одной партии, нет, – у всех, у всех, у всех партий сейчас началась предвыборная горячка, истерия» [10, с. 5]. Заметим: общий для всех партий недостаток, продиктованный уродливой формой предвыборной борьбы, характерной для политической жизни новой России, Солженицын рассмотрел подробно не на примере коммунистов, а на материалах пленума партии власти. Той партии, которая, казалось бы, по определению была писателю ближе всех остальных, которая должна прокладывать новые пути в понимании российской политической жизни. А она на деле оказалась в точности такой, как все остальные, в том числе и коммунисты, ни чем не лучше, чем множество мелких партий, участвующих в парламентской и президентской гонке.

Уже в этом начальном эпизоде своей первой передачи писатель, не формулируя того специально, обнаруживает некоторые важные для всего цикла принципы. Солженицын не прельщается возможностью достижения легких побед на публицистическом поприще. Он не анализирует программные документы разных партий, в том числе и мелких, заявивших о своем участии в распределении мест в будущем парламенте (а их на декабрьских выборах 1995 года было аж 43!), где другие публицисты, в том числе и профессионалы-политологи, в то время с легкостью находили множество противоречий, элементарных ошибок, а то и откровенных благоглупостей.

Писатель в своих телевизионных беседах с аудиторией, представляющей всю страну, задает соответствующий масштаб, в котором и темы, и факты, и аргументы – все существует лишь в тех аспектах и ракурсах, где любая, даже самая на первый взгляд незначительная проблема оказывается необходимой для каждого жителя страны. Становится важной вехой в поступательном движении вперед новой России, освободившейся от семидесятилетнего коммунистического кошмара. Поэтому, наверное, все суждения автора цикла, прозвучавшие в каждом из его выпусков, даже когда в них сообщаются мельчайшие, совершенно, казалось бы, второстепенные факты и детали, находятся в постоянном сопряжении с главными принципами, которым автор цикла оставался верным в течение многих лет.

Второй выпуск цикла (18 апреля 1995 года) стал по своей тематике продолжением первого. Если открывающий проект выпуск шокировал зрителей фактами и наблюдениями, приведенными автором, то во втором он решил предложить некоторые выводы из своих анализов. Писатель даже попытался тут (единственный, пожалуй, раз в течение всего проекта!) систематизировать свои умозаключения относительно недостатков (автор без обиняков откровенно называет их «пороками») российской избирательной системы. Писатель перечисляет свои замечания по пунктам, называет, прежде всего, четыре главных, добавляет к ним «еще мелкие». Получается впечатляющая картина.

Первым среди четырех главных пороков избирательной системы Солженицын называет принцип формирования избирательных комиссий всех уровней, начиная с Центральной и кончая местными. На примере персональных квот при формировании ЦИКа, где в ее составлении участвуют равными долями лишь только президент страны и две палаты парламента, писатель обращает внимание на то, что ветви власти тут «согласны между собой», и она, власть, «дружно работает без какого-либо общественного контроля» [10, с. 12].

В особенности пагубно это сказывается на местах, где бесконтрольность ведет к откровенным, подчас преступным нарушениям законодательства. На конкретных материалах – сбор подписей кандидатов в депутаты, манипуляции с лишними бюллетенями и т.д. – автор цикла показывает типичные неблагополучия на местах. И делает неутешительный вывод: «К сожалению, у нас контроля нет, а без контроля мы сами себя обманываем. Без общественного

пристального контроля вообще выборы не нужны. Это – спектакль» [10, с. 13].

Другие пороки российской избирательной системы из солженицынского списка тоже весьма выразительны. Таковы сниженная до 25% явка на выборы («Это надувательство. Мы сами себя обманываем. Это должно быть изменено. Минимальная явка, при которой выборы состоятся, должна быть хоть чуть-чуть, но больше 50%. Тогда, действительно, можно будет признать, что большинство народа участвовало», – комментирует писатель [10, с. 14].

«Следующий порок: роль партий в нашей избирательной системе. Наши сегодняшние партии вообще не выросли органически из народной жизни. Они созданы группками в Москве» [10, с. 15]. Писатель не пользуется расхожим термином «диванная партия», но фактически у него речь идет именно о подобного рода политических организациях, ставших характерными для нынешней России. Солженицын вспоминает советские времена, когда любой член партии (единственной в стране, как известно, в ту пору) имел все преимущества перед беспартийными, и возмущен тем, что нечто подобное происходит и сегодня. «Если ты вступил в какую-нибудь самую задрипанную партию – ты уже получаешь преимущество в избирательной кампании» [10, с. 15].

Писатель решительно не согласен с новым российским правилом, согласно которому политические партии получают половину мест в избираемом парламенте. «Не может быть ни половины мандатов, ни 25%, ни 10%, – не может быть преимущества только за то, что они надумали организовать партию. В избирательную кампанию, изволь, каждый входи с открытой грудью, сам и борись со своими конкурентами» [10, с. 15–16].

«И потом, – добавляет Солженицын, – не должно быть этой покупки кота в мешке. Партия выставляет, собственно, даже и не кандидата, она выставляет программу. Программу, которую она наверняка не будет даже и выполнять, или не выполнит ее всю. Голосуйте за программу, а потом мы вам подсунем кандидата, который будет за вас, ваш, лучший ваш представитель, хотя, может быть, будет даже жить не у вас, а в Москве, – но ваш лучший представитель...» [10, с. 16].

Четвертым пороком избирательной системы Солженицын называет непрозрачность выдвигаемых в кандидаты людей. Он задает тот

вопрос, которым чаще всего бывают озабочены рядовые граждане, простые избиратели. «В наше воровское нечестное время должно быть прозрачно: какое у кандидата имущество, из каких источников он обогатился или составил его. И какие у него доходы, какие коммерческие связи? Это все должно быть совершенно открыто, он должен сам написать декларацию об этом, которая должна быть доступна любому избирателю» [10, с. 16].

Здесь, как и во многих других местах своих телевизионных бесед, писатель соединяет логику с эмоциями, убежденность с сарказмом, объективность со страстью, демонстрируя недюжинный талант публициста. Нетрудно догадаться, что подобные – яркие по форме, беспощадные по содержанию – квалификации происходящих в новой России политических преобразований, разделяли телевизионную аудиторию пополам. Одним сказанное Солженицыным в эфире казалось пронзительной и бесстрашной правдой, другим, – преувеличением, чуть ли не откровенной клеветой на происходящее.

Тем не менее цикл продолжался: в середине 1990-х свобода высказываний в СМИ была довольно полной. Впрочем, начиная с третьей беседы и до последней, тринадцатой, не увидевшей в итоге свет, в которой он вернулся к общим проблемам, Солженицын обратился к локальным темам. Но даже там, где другие, более поверхностные публицисты находили если не поводы для ликования, то материал для локальных замечаний, он обнаруживал сложные и больные общественные проблемы.

Так стало уже в третьей передаче цикла (15 мая 1995 года), приуроченной к полувековой годовщине Победы в Великой Отечественной войне. Несмотря на то что самую эту дату писатель-фронтовик встретил в тюремных застенках Лубянки, о чем он напомнил своим зрителям в первых же фразах, его ви́дение и самой Победы, и проблем, с нею связанных, оказалось чрезвычайно объемным и глубоким. И не только потому, что Победа 1945-го была поставлена им в контекст других испытаний, выпавших на долю нашей страны за 1100 летнюю историю. Еще важнее – и неожиданнее! – оказалось понимание четырехлетней войны в контексте предвоенных советских десятилетий, ей предшествующих.

В отличие от других публицистов, рассуждающих на эту тему, Солженицын обратил особое внимание на последствия больше-

вистской диктатуры в двадцать предшествующих войне лет. Он подверг сомнению позицию тех историков, которые уверяли, будто к середине 1930-х годов в стране сложилась ситуация, при которой большинство граждан страны полностью поддерживало новую власть. «Правильно понимать, – говорил он с экрана, – что к этому моменту (речь идет о 1941 годе. – A.B.) наше население состояло наполовину из тех, кто помнил еще дореволюционную сытую спокойную Россию» [10, с. 20].

Перечислив некоторые из страшных событий внутренней жизни страны двух предвоенных десятилетий, направленных против большинства рядовых граждан, сказав об «оглушительной пропаганде», которая «катилась через наши головы» [10, с. 20], писатель выразил уверенность, с которой, пожалуй, можно было бы поспорить. Он говорил о том, что представители старших поколений советских людей, в отличие от «подросшей молодежи» да «энтузиастов гражданской войны и коммунистической идеи», «не верили этой пропаганде» [10, с. 20]. Сделал вывод, который моему поколению, родившемуся в начале 1930-х, признаться, нелегко подтвердить или опровергнуть с фактами в руках. «И масса населения радостно, когда началась война, вздрогнула: "Ну, конец вам теперь пришел там, наверху! Теперь вас свалят"» [10, с. 20].

Вспоминая немцев времен Первой мировой войны и отношение к ним со стороны русского населения («Сотни тысяч наших в плену были у них, ничего, приехали, рассказывали. И сотни тысяч их были в плену у нас, люди как люди. Кто мог подумать, поверить, что теперь будет совсем иначе?» [10, с. 21]), писатель многое в минувшей войне объясняет тем, что наши люди не сразу поверили, что «Гитлер идет уничтожать нас как расу, как нацию, превратить в рабов и в навоз» [10, с. 20].

В понимании собственно военной стороны Великой Отечественной Солженицын представил также много нового — на тот период нашего осмысления советского прошлого, во всяком случае. Он был убежден, что «те, кто будут изучать Великую Отечественную войну по ныне существующей энциклопедии, очень многого не узнают» [10, с. 21]. Писатель вспоминает о требовании к нашим воинам 41-го, чтобы те не сдавались в плен, а кончали самоубийством. О сверхсекретном приказе Сталина 001919 от 12 сентября 1941 года. Согласно

нему, создавались заградотряды из войск НКВД, которые стреляли по отступающим солдатам. («Кто, когда, в какой армии стреляли по своим отступающим?» – в сердцах восклицает писатель [10, с. 21]).

В отличие от большинства историков, Солженицын весьма критически оценивает многие из военных операций, проведенных после первого, крайне неудачного года сражений. Называя конкретные факты, перечисляя провалы 1942 года, он объясняет их: «Сталин, вскруженный тем, что Москву удалось не сдать, начал безумные наступления, совершенно безумные и не подготовленные никак» [10, с. 21].

Понятно, что в четвертьчасовой программе автор не мог дать хоть сколько-нибудь полную картину войны. Он обратил наше внимание лишь на некоторые ее аспекты. На те, которые более всего искажались, подавались в комплиментарной по отношению к советской власти форме официальной военной наукой. А также – на те, которые напрочь умалчивались, так, будто их вовсе не существовало. Возвращаясь к теме пленных, Солженицын вспоминает о хорошо знакомой ему по множеству писем от ветеранов практике. Даже если наши солдаты бежали из плена, их ждали новые репрессии, уже от своих. А потом на многие послевоенные годы оставался несмываемый ярлык «предателя родины».

Еще много о чем было сказано в этом выпуске. О роли нашей Победы в судьбах всего человечества. О плачевном состоянии современных вооруженных сил новой России. О возможных реальных угрозах, к которым следует готовиться. Были сказаны и слова, прозвучавшие пророчески. Писатель говорил о западных лидерах и их отношении к нашей стране. «Они в безумии, и в близорукости не представляют, что ждет в XXI веке Европу и Америку. Им еще жарко будет в XXI веке, и даже в первой четверти его. И им еще понадобится союз с Россией, но сегодня они близоруко не думают об этом» [10, с. 25].

Начиная с четвертой передачи, Солженицын переходит к анализу отдельных сторон российской жизни. Это – все, что связано со школой, воспитанием подрастающего поколения (передачи 4–7), с профсоюзами (передачи 8–9), с ситуацией в Чечне (10), с казачеством (11), с соотечественниками, оказавшимися брошенными в бывших республиках СССР после его распада (12). Нетрудно заметить, что при выборе тем для своих встреч с многомиллионной аудиторией

писатель откровенно отдавал предпочтение проблемам, которые были не только жгуче актуальными, но и касались непосредственно значительных масс людей.

Этот факт подтверждается тем, что, по словам писателя, сказанным в одном из выпусков, в его планах было специально поговорить о состоянии медицинского обслуживания населения в нашей стране. В этом отношении его цикл был в подлинном смысле телевизионным, – обращенным фактически к каждому и ставящим касающиеся всех вопросы.

К этим достоинствам прибавлялось еще и другое. В большинстве передач писатель говорил о том, к чему он имел достаточно близкое отношение. Не только касался этих острых тем в своем творчестве, но и сталкивался с ними в своей жизни. Он немало лет преподавал в школе, жил в Казахстане, где видел положение русских в этой республике.

Наконец, значительное место в цикле занимает то, что принято называть обратной связью. У Солженицына всегда – и до изгнания, и после возвращения из него – была огромная почта: откликаясь на его произведения, ему писали и рассказывали о своей жизни, а также о том, что происходит вокруг, ветераны войны, бывшие узники ГУЛАГа, просто благодарные читатели его книг. Писатель не только бережно сохранял эти письма, отвечал на них, но и постоянно использовал в своем публицистическом творчестве, ссылался на их авторов, цитировал. Это поддерживало его на разных этапах жизни, укрепляло в убеждениях, давало право говорить не только от себя, но и от имени значительной части народа.

Особо следует сказать о том, что стало поводом для противостояния писателя и определенных кругов нашей интеллектуальной элиты. Имею в виду его отношение ко всему тому, что получило название теории и практики «пролетарского интернационализма», провозглашенного в свое время большевиками и воплощенного ими в процессе создания Советского Союза. В рассуждениях о сохранении/воссоздании нашего государства, которые он сформулировал, а затем возвращался к ним многократно еще задолго до начала телевизионного цикла, Солженицын постоянно исходил из того, что будущее следует строить на основе трех родственных славянских народов – русского, украинского и белорусского, трех бывших союзных

республик. К ним можно было бы добавить Казахстан, где русского населения сегодня не меньше, нежели коренного.

В новой ситуации, возникшей после 1991 года, когда распался Советский Союз и на его месте образовались самостоятельные государства, проблема обрела несколько иные очертания. Остро встал вопрос о положении русских в бывших союзных республиках. Они в одночасье превратились в нацменьшинство и во многих случаях подвергались тем или иным лишениям, а то и откровенному гонению. Тема эта до сих пор, даже спустя более двадцати лет после телевизионного цикла Солженицына, не решена до конца и из-за своей деликатности чаще всего не обозначается даже в межгосударственных отношениях.

Автор цикла, не связанный никакими дипломатическими обязательствами, высказывает ряд положений, которые в ту пору могли не всем понравиться. Не только властям республик и территориальных образований, которые оказались созданными в результате событий 1991 года, но и тем «интернационалистам», что были давними оппонентами писателя. А он, зная обо всем этом, не старался приспособиться к кому-то, не искал компромиссных формулировок. Оставаясь верным себе, Солженицын выступал с открытым забралом, он смело, даже подчас сознательно обостряя и без того чрезвычайно острые вопросы, говорил о больных геополитических проблемах, доставшихся нам тяжелым наследством от коммунистической эпохи.

Драматические аспекты межнациональных отношений, оказавшихся нерешенными во время «развода» республик СССР в 1991-м, проходят в нескольких беседах цикла. В особенности ярко – в 10-м выпуске, посвященном ситуации в Чечне (21 августа 1995 года). Тут писатель не побоялся оказаться в резкой конфронтации не только с официальной российской властью, но и с подавляющим большинством населения (читай – с телезрителями). Впрочем, ему, как опытному полемисту, было не привыкать выступать перед не согласной с ним аудиторией. Тем более что речь шла не о каких-либо проходных проблемах, не о частном мнении по некоему второстепенному обстоятельству, а о позиции, которую писатель занимал и пропагандировал не первый год.

В самом деле, тема положения русских людей в союзных (и автономных) республиках является для Солженицына сквозной в его

публицистике. Он постоянно в разных аудиториях говорил о 25 миллионах русских, живущих в нашей стране за пределами Российской Федерации. Случай с Чечней воспринимается им с особой болью: ведь тут проблема русского населения остро встала в автономной республике, входящей в состав новой федеративной России.

Писатель, как всегда в цикле, внимательно рассматривает историю чеченского вопроса. Говорит о сталинской репрессии, направленной против целого народа, выселенного со своей земли и отправленного в Сибирь. Напоминает зрителям, что он еще тридцать лет назад в «Архипелаге...» с сочувствием писал о трагической судьбе чеченцев. Переходя к следующей странице истории, резко критикует послевоенное коммунистическое руководство страны – в ярком по форме пассаже в адрес «нашего великого безумца Никиты Хрущева», который хочется привести целиком. «Он в это время разговаривал ногами. Одной ногой он стучал Америке: "А мы вас похороним, а мы вас похороним!" А другой ногой расшвыривал русские земли куда попало. В пьяном ли виде, Крым - Украине. Чеченам компенсировать надо? - пожалуйста, терские казачьи земли - Чечне. Там еще какие-то кизлярские казачьи земли? - Дагестану подарить. А что ему жалеть? Он – ленинский комсомолец. Что он – Россию собирал? Чужое раздавать – ума не надо» [10, с. 68–69].

Переходя к постсоветской истории, Солженицын обрушивается на российскую власть за ее нерешительность по отношению к сепаратистским настроениям чеченцев. Приводит конкретные примеры непоследовательных, противоречивых действий, которые только разжигают аппетиты тех, кто видит будущее Чечни вне России. Он и прежде не скрывал своей позиции по этому вопросу. Считал единственно правильным дать Чечне независимость, ввести визовый режим, считать впредь всех чеченцев иностранными гражданами.

Во многом позиция писателя основана на том незавидном положении, в котором оказались русские (а вместе с ними, по его свидетельству, еще и украинцы, армяне, евреи, грузины, греки, – все, кто не относится к титульной нации) в Чечне рубежа 1980–1990-х. Солженицын рассказывает о том, что «только за первую половину 1992 года в Чечне подвергся насилию каждый третий житель. Это были все нечечены». Писатель зачитывает отчаянное обращение последней оставшейся в Чечне русской общины о горестном поло-

жении соотечественников. «Город Грозный превратился в огромное русское кладбище, – делает он вывод и добавляет – Средства массовой информации сознательно замалчивают этот факт» [10, с. 71].

В условиях, когда СМИ хранят молчание, Солженицын в передаче со всей силой своего публицистического темперамента обрушивает на головы аудитории шокирующие подробности того, что происходило и продолжает происходить в Чечне. Не выбирает парламентских выражений для обозначения своей позиции. Припечатывает: «Государство проявило себя как импотент» [10, с. 70]. При этом не ограничивается эмоциональными оценками, приводит некоторые невыясненные обстоятельства и действия властных структур (которые, к слову сказать, насколько мне известно, не выяснены до сих пор!), способствовавшие тому, что произошло в северо-кавказской республике.

Писатель называет их «черными ящиками» и перечисляет без обиняков один за другим. «Первый черный ящик: кто дал оружие Дудаеву – авиацию, танки, тяжелую артиллерию и химическое оружие?» [10, с. 70] На этот вопрос Солженицын, несмотря на свою настойчивость, ответа не получил. Не получило его и общество. Как не получило оно объяснений еще и по поводу других названных с экрана «черных ящиков»: куда шли деньги от продажи грозненской нефти; почему власть долго колебалась, прежде чем начать решительные действия; как был допущен позорный эпизод в Буденновске и столь же позорная капитуляция там? Автор цикла множит вопросы и не получает на них ответа. Начав с локальной, правда, очень важной для себя темы – судьбы миллионов соотечественников, оставшихся без должной поддержки со стороны нашей власти, - Солженицын убедительно соединил ее с кругом жгучих политических проблем, связанных с Чечней и, шире, республиками Северного Кавказа, где до сих пор не утихает деятельность боевиков-сепаратистов.

То же самое, фактически, произошло и в 11-м выпуске цикла, посвященном казачеству (04 сентября 1995 года). Писатель рассматривает это уникальное российское явление, «которого не было ни в одной стране мира» [10, с. 75], в течение веков в сложном историческом контексте отечественной истории. Солженицын исходит из того, что «казачество не вписывается ни в коммунизм, ни в капитализм. Не вписывается ни в какую схему» [10, с. 75]. Подобный подход по-

зволяет ему четко разделить живое и наносное в явлении, рассказать о трагедии казачества, которое стало жертвой коммунистического геноцида, «который над казачеством был учинен, – первый геноцид в России и один из первых геноцидов на земле» [10, с. 75].

Писатель критически относится к воссоздаваемому ныне «асфальтовому казачеству», лишенному своего неповторимого места в социальной структуре государства, соглашается с тем ироническим отношением к нему, которое сложилось в обществе. «Да, – говорит Солженицын, – уродливое восстановление казачества, уродливое. С этим не спорю» [10, с. 76]. И тут же объясняет, почему так случилось, отделяет зерна истинных достоинств казачества как явления от плевел.

Писатель обращает наше внимание на те жизненные уклады, которые порождены казачеством и тесно связаны с ним. Это, прежде всего, «своеобразное общинное земледелие», где землю делили по едокам. В таком случае сироты и старики не оставались обездоленными, даже когда служивые уходили в армию и не возвращались домой живыми. А еще, к тому же, истинная демократия, самоуправление. «Настоящая выборность снизу доверху. А потом – строжайшее подчинение иерархии» [10, с. 76].

Автор цикла перечисляет с уточнениями и подробностями другие качества «прежнего», как он оговаривается, казачьего устройства жизни: роль стариков, хранителей традиций и рассудителей конфликтов; особый боевой дух, укрепленный тем, что казаки-одностаничники служили вместе, друг у друга на глазах, так что и смелость, и трусость сразу же становились очевидными; отсутствие коррупции в среде казачьей администрации, обходящейся без помощи полиции и жандармов; спокойное станичное существование без замков в хатах и без воровства.

Наряду с ни с чем не сравнимыми казачьей этикой и демократией, писатель не забывает упомянуть и о вряд ли сегодня возможных обстоятельствах, таких как освобождение от уплаты налогов на землю («они платили своей военной силой, своей кровью» [10, с. 78]) или прохождение службы со своей амуницией и своим конем. Не забывает он и о том, что царская власть частенько использовала казаков для подавления народных волнений, считал это не только ошибкой или грехом, а настоящим преступлением, потому что втягивало казачество в политику, от которой оно всегда было далеко.

Считая казачество «государственной исторической драгоценностью России» [10, с. 81], не скрывая своей откровенной симпатии к этой части русского народа, Солженицын строго анализирует современные попытки возродить ее роль в нашей жизни. Критикует неудачные указы российской власти, где проблемы казачества почему-то отнесены к компетенции Миннаца («Вот опять бестактность. При чем министерство национальностей? Казачество – что, нация?» [10, с. 79]). Укоряет Государственную Думу, которая «два года проболтала» и уходит, так и не приняв закона о землепользовании, имеющего прямое отношение к судьбе казачества в стране.

А еще – многострадальный закон о самоуправлении. Эта тема для Солженицына – одна из самых важных, сквозных во всех его рассуждениях. Она связана с его пониманием демократии, которая должна расти снизу, стать своего рода самодеятельностью народных масс. Писатель цитирует статью 12 Конституции, где сказано: «В Российской Федерации признается и гарантируется местное самоуправление». Но закона, который бы конкретизировал это положение, нет. «А казаки именно и нуждаются в независимом местном самоуправлении» [10, с. 81]. Несмотря на самые высокие слова, сказанные писателем с экрана в адрес русского казачества, его судьба в нынешней российской действительности и сегодня, спустя более двух десятилетий после выхода цикла в эфир, остается так и не решенной до конца.

Две беседы – восьмая (24 июля 1995 года) и девятая (07 августа 1995 года) – посвящены теме, которая по давней, не очень понятной традиции почти не затрагивается нашими СМИ, – профсоюзам. Поначалу может показаться, что повышенное внимание к этой теме связано с долгим пребыванием писателя в США, где и роль профсоюзов в жизни страны, и внимание к ним со стороны общества, в том числе прессы и публицистов, несравненно больше, чем у нас.

Но первые же слова ведущего в открывающей тему передаче показывают, что дело тут не в этом. В своем обращении к теме Солженицын, озабоченный близким к коллапсу состоянием российской экономики, мне думается, специально из трех ее основных составляющих – предпринимателей, занимающихся бизнесом, власти, регулирующей развитие промышленности и сельского хозяйства, а также собственно тружеников, занятых непосредственно на производстве, –

решил обратиться к третьей силе, и, конкретно, к представляющим ее в отношениях с первыми двумя профессиональным союзам.

Солженицын начинает разговор об отечественных профсоюзах с позабытой истории о том, как в первые месяцы после октябрьского переворота «петроградский пролетариат стал в конфликт с коммунистической властью» [10, с. 53]. Тогда рабочие «поверили, что они сами могут устраивать свою судьбу», стали создавать независимые фабрично-заводские комитеты. «Коммунистическая власть уже тогда начала разгонять эти фабзавкомы, и даже на некоторых петроградских заводских дворах стреляла из пулеметов по рабочим» [10, с. 53].

Писатель упоминает свои «Исследования новейшей русской истории», где он впервые привлек внимание общественности к драматической истории движения уполномоченных от фабрик и заводов в 1918 году. Но и в следующие годы продолжалось противостояние профессиональных комитетов и власти. В 1921 году рабочие поддержали Кронштадтское восстание, в том же году в партии возникла «рабочая оппозиция», которую «Ленин и Троцкий растерли в порошок». В результате «у нас воцарились Советы как декорация, все по звонку из партии, и профсоюзы тоже – как декорация» [10, с. 54].

Не задерживаясь долго на декоративной истории советских профсоюзов, Солженицын переходит ко времени перестройки, которую он иронически называет «перетряской». И опять, на новом витке истории, политикам постсоветской России «пришла в голову та самая гениальная мысль: а использовать надо рабочее движение, двинуть рабочее движение!» [10, с. 55]. В ситуации, когда на предприятиях было запрещено создавать партийные ячейки, перед профсоюзами открывались неведомые прежде возможности. В этих условиях повсеместно создаваемые политические организации, партии, попытались руками профсоюзов добиваться своих целей. («Нельзя прямо проникнуть на производство, но можно проникнуть через профсоюзы, можно использовать профсоюз как базу, опорную базу своей политики» [10, с. 55]).

В результате на многих предприятиях стали создаваться параллельные профсоюзные организации, благо закон тому не препятствовал. Хотя дробление профсоюзов, появление новых, все более мелких ячеек совершенно очевидно ослабляло рабочее движение и ставило его в зависимость от сиюминутных интересов отдельных

политических сил. Все это, в итоге, вредило профсоюзам, способствовало их перерождению.

Писатель обращает внимание телезрителей на то, что некоторые современные профсоюзные деятели главной, чуть ли не единственной, формой борьбы за права трудящихся избирают забастовку и всячески призывают к ней. Солженицын подробно описывает прошедшую месяц назад телепередачу, в которой профсоюзные лидеры, справедливо критикуя нынешнее экономическое положение и ход преобразований в стране, объявляют забастовку «основным средством борьбы». «Ну знаете, – возражает им писатель, – если забастовки – основное средство борьбы, тогда мы погибли. Тогда и профсоюзы уже теряют всякий свой смысл» [10, с. 58].

При том что Солженицын и в этом цикле, и в других своих публичных выступлениях постоянно и резко критиковал политику новой российской власти, он столь же резко противостоял и необдуманным призывам некоторых профсоюзных деятелей к забастовкам, понимая, чем это чревато. «Да, – восклицает он в сердцах, – действительно, экономическое давление сейчас на трудящихся ужасающее. Да, всем невероятно тяжело, особенно эти ужасающие задержки зарплаты. И те, кто наверху, кто ворочает промышленностью и, добавлю, кто ворует, должны очнуться, потому что когда-нибудь и до них дойдет. Только нет, признать, что забастовка – основное средство борьбы профсоюзов, что оружие и революция – это средство борьбы за экономические права, – нет, это конец страны» [10, с. 59].

Солженицын видит в нормальных профсоюзах, «которых у нас нет», «сложные и нужные организации», «по сути – сословия», которые бы естественно «встроились и в народное самоуправление» [10, с. 59]. Во второй передаче, посвященной профсоюзам, автор цикла переходит от истории и критики к изложению своей позитивной программы по этому вопросу. И снова тут сказываются основные принципы построения демократического общества, о которых писатель не устает говорить во всех своих беседах. Снова о создании и развитии любого профсоюзного движения только снизу, от производственных коллективов. Снова о том, что «ни в коем случае не должно быть ни административной, ни финансовой зависимости ни от государства, ни от директората, ни от коммерческих структур, ни от банков, ни от партий, – ни от кого. Только в этом случае профсоюзные лидеры

будут действительно представлять свой коллектив и его интересы» [10, с. 60].

А еще во второй передаче, посвященной профсоюзам, названы главные задачи этих организаций: борьба за зарплату, за технику безопасности, за улучшение условий труда. Солженицын тут снова предупреждает, что представление о «борьбе» не должно пониматься по-большевистски: при всех условиях общим интересом и трудового коллектива, и директора остается сохранение производства. Писатель решительно критикует тенденцию, при которой новообразованные профорганизации, объединяющие меньшинство сотрудников, призывая к забастовке, нарушают нормальный ход работы, ведут предприятие к банкротству. А оно, в свою очередь, позволяет недобросовестным людям по дешевке скупить сваленное таким образом предприятие. В проигрыше в этих случаях остаются только трудящиеся на нем люди.

Нарисовав портреты-типы нынешних директоров, подчас весьма нелицеприятные, писатель в то же время предостерегает против лозунга «Профсоюзы должны вести контроль над директорами». «Это опять новейший большевизм» [10, с. 62], – уверяет он, предупреждая нас от увлечения крайностями.

Наибольшее число передач – три! – посвящено проблемам образования и школы, воспитания подрастающего поколения. Это и понятно: тут речь идет фактически о будущем нашей страны. Кроме того, Солженицын немало лет своей жизни отдал школе, работал учителем, хорошо знает эту сторону нашей жизни. Беседы пятая (21 июня 1995 года), шестая (26 июня 1995 года), седьмая (10 июля 1995 года) говорят о психологическом сломе нынешних подростков, бедственном положении учителей, переполненных школах, учебниках, о проблемах русской национальной школы и других важнейших проблемах просвещения в современной России.

Как и в других частях цикла, Солженицын не выступает здесь кем-то вроде «лектора на тему», не придерживается строгого плана изложения и развития темы. Говорит эмоционально, что делает его речь и доступнее аудитории, и действеннее, перемежает ее воспоминаниями и фактами из своей многолетней педагогической практики, широко использует примеры дореволюционной и советской школы, использует зарубежный опыт.

Вместе с тем на материале этих трех передач нетрудно воссоздать довольно полную картину просвещения и положения народного образования середины 1990-х. Автор с превосходным знанием предмета анализирует состояние российской школы, оказавшейся в особенно сложном положении в эти годы. Рассказывает о нехватке книг в школьных библиотеках, - даже сочинений Пушкина. О нищенских зарплатах учителей, в особенности сельских, которых, к тому же, в последнее время лишили прежних, весьма скромных, льгот по коммунальным услугам. Об отмене десятипроцентной надбавки учителям, которая существовала для возможности подписаться на необходимые для повышения квалификации профессиональные журналы. О вымывании по экономическим причинам мужчин из педагогической профессии, что отрицательно сказывается на характере воспитания подростков. О трети школьных зданий, требующих капитального ремонта. О переполненных классах. И еще о многом другом.

Но кроме этих организационно-финансовых трудностей в развитии российской школы, Солженицын в своих передачах подробно анализирует и не менее (а может, даже и более) важные вопросы, связанные с содержанием и целями образования. Тут, кстати сказать, начинаются разногласия писателя с его оппонентами, некоторые из коих по-другому относятся к названному кругу проблем. Они по большей части делают упор на формирование у подрастающего поколения прежде всего глобалистских ценностей, на овладение теми знаниями, которые им понадобятся в кибернетическом, роботизированном будущем.

Писатель же не скрывает своей ориентации на традиционное воспитание в школе будущего гражданина своей страны, оснащенного не только необходимым кругом знаний, но и получившего нравственные и социальные ориентиры, хорошо знающего свое прошлое и готового строить будущее, не только близкое, но и далекое. В связи с этим Солженицын особое внимание уделяет школьным учебникам истории – не только достаточному обеспечению ими учащихся к скорому наступлению осени (а эта «вечная» проблема, увы, в особенности обострилась в 1990-е годы), но и их содержанию.

Если, по его мнению, «с учебниками по литературе – более благоприятное положение», то «История Отечества», предназначенная для школьников 10 класса, вызвала у Солженицына серьезную критику. «В отношении дореволюционной России – в лучшем случае перечисление событий. Бедность мысли и нерешительность мысли. Не дай Бог дать патриотическую концепцию национальной истории так, как делается во всех нормальных странах. Этого боятся» [10, с. 43–44].

В центре рассуждений ведущего осмысление в учебнике событий революционного 1917 года. «Что о нем можно по этому учебнику понять? Да ничего существенного, ничего главного, всех процессов понять нельзя» [10, с. 44]. В особенности удивляет писателя то обстоятельство, что в «Истории Отечества» «утверждается, что советское время – преемственно к дореволюционному. Как же это может быть преемственно, если 15 лет над нами бушевал ураган лозунга: "Все до основания разрушим – построим новое!"» [10, с. 44]. «И так и делали, – продолжает Солженицын, – разрушали всю традицию мысли, всю традицию культуры, все сословия, религию, мировоззрение, все разрушали и разрушали. А потом построили новое. А теперь учебник говорит: "Это преемственно"» [10, с. 44].

Особое возмущение писателя вызывает трактовка в «Истории Отечества» коллективизации и раскулачивания. «Оказывается, по этому учебнику, то были мероприятия по повышению производительности сельского хозяйства... В общем, вернись мы сейчас к нашему прежнему политическому устройству, этот учебник еще так подумать, может быть, выбрасывать не надо, может, еще пригодится и для того времени» [10, с. 44].

Об учебнике истории для 11 класса, том, где речь идет уже о совсем близких к нам временам, Солженицын высказывается менее решительно и довольно лаконично. При этом, отмечая осторожность авторов («здесь надо особенно не поскользнуться»), сам тоже ограничивается лишь двумя общими, не расшифровывающими суть замечаний фразами: «И тут черные дыры умолчания и непонимания. И тут, вот, инерция сознания, которая нас задерживает». «В общем, – делает вывод автор цикла в итоге разговора о школьных пособиях, – боюсь, что с учебниками по истории у нас осталось начать и кончить» [10, с. 45].

В последней из трех передач, посвященных образованию, писатель высказывает свои общие, принципиальные позиции, которые, как всегда у него, отличаются последовательностью и цельностью. Начинает

беседу с рассказа о прошедшем в столице месяц назад всероссийском земском съезде учителей. Земство, как и все формы местного самоуправления, – излюбленная тема Солженицына, его конек. То звено, с помощью которого, по его убеждению, можно вытянуть многие десятилетиями не решаемые проблемы развития нашего общества.

К сожалению, в этом вопросе далеко не все поддерживают писателя, не входя, впрочем, в прямую полемику с ним, не объясняя, чаще всего, своего неприятия этой позиции. Вот и сейчас, «съезд этот не имел никакой поддержки от правительства. Более того, в ряде звеньев государственного аппарата созыв такого съезда встретил сопротивление, как встречают сопротивление вообще всякие попытки народного самоуправления. Вот эта бесчувственность нашей нынешней государственной системы ко всякому живому движению в стране, ко всякому доброму движению – совершенно удручает. Это какой-то мрачный тупик» [10, с. 46].

Земство, как его представляет себе писатель, по определению своему внепартийно, внеполитично и вненационально. Кроме одного: «школа – не может быть не национальной. Школа обязательно опирается на какую-то культуру» [10, с. 47]. Солженицын развертывает в своей передаче программу создания русской национальной школы. Она в особенности актуальна потому, что, в отличие от других стран Европы и Америки, от бывших республик Советского Союза, даже автономных образований нынешней Российской Федерации, – русская национальная школа испытывает затруднения. «Во всем мире, – говорит писатель, – национальные школы – естественная вещь. Одни только мы, русские, боимся произнести сочетание «русская национальная школа» [10, с. 49].

Солженицын называет несколько конкретных предметов, которые должны были бы составить основу образования в русской национальной школе. Специально формулирует их в тех терминах и понятиях, которые восходят к нашей традиции. Таков, скажем, предмет «гражданское благочестие и российские законы», который видится автору цикла одним из обязательных в школьном образовании. «Этическое воспитание, – замечает писатель, – нравственное, должно открыть все подавленные свойства склада русского характера, русской души, нашу широту, отзывчивость, открытость, доброту, сострадание, милосердие, вот всему этому открыть дорогу» [10, с. 50].

Рисуя в воображении контуры будущей русской национальной школы, писатель не обходит вниманием и такой острый, постоянно вызывающий бурные споры, вопрос, как уроки религиозного воспитания. Вспоминает в связи с этим пакт ООН о правах человека, где прямо записано: «Родители имеют право дать детям религиозное воспитание». Резко критикует те половинчатые решения, принятые руководством российского просвещения, которое вводит в школах такие предметы, как «общее религиоведение» или «общая культурология», не без основания считает, что «это эрзац, это мимикрия, в которой бывшие марксисты, оставшиеся без хлеба, ищут себе, в какую форму войти» [10, с. 51].

Снова и снова говоря о необходимости хороших учебников по истории России, уделяя особое внимание таким предметам, как краеведение (в продолжение мысли о земстве и местном самоуправлении!), писатель призывает: «Окунаясь в русскую традицию и держа ее, не надо закисать в хороводах» [10, с. 50]. И, будто продолжая спорить со своими оппонентами, склонными упрекать его в предпочтении образцов несовременных, находящихся в далеком прошлом, заявляет: «Нет, мы должны школу держать на высочайшем современном уровне, и научном, и организационном, и по качеству обучения. Именно теперь, когда наш народ находится в духовном провале, и молодежь наша особенно, – именно теперь только и важно этим языковым и традиционным воспитанием сохранить, спасти, дать опору для возрождения нашего национального сознания» [10, с. 50].

Солженицын идет дальше, проецируя предложенную модель формирования подрастающего поколения на возможные угрозы века. «Если мы не дадим национального воспитания в школе, – говорит он, – если мы не будем воспитывать этих патриотических чувств, глубины истории нашей тысячелетней в наших детях, то мы и будущую интеллигенцию получим вот такую, как сейчас, – без связей с национальной традицией, с национальным духом и с глубиной истории. И если когда над Россией, как и над другими странами мира, в XXI веке прогремят свои военные грозы, то неужели мы можем надеяться, что наш народ пойдет воевать за права коммерции, за жиреющие банки, за этих грязнохватов, расхватывающих народное имущество? Нет, не пойдет» [10, с. 51–52].

В финале третьей передачи, посвященной народному образованию, писатель, как всегда прямой и откровенный, четко обозначил линию жесткого размежевания между тем, как ему виделось будущее России, исходя из ее славной многовековой истории, великих традиции, духовного потенциала, – и тем, по какому пути пошло развитие страны в постсоветские годы.

Впрочем, и в остальных выпусках цикла, касающихся менее масштабных проблем, нежели формирование будущих поколений народа, отношение писателя к происходящему в его стране не оставляло сомнений: он был решительно не согласен с тем, как именно проходили социально-политические и экономические преобразования 1990-х. Даже если учесть то обстоятельство, что в ту пору не возбранялось высказывать любые, даже самые радикальные взгляды и мнения, что власть тогда никому не затыкала ртов, сокрушительная критика Солженицына не могла оставаться незамеченной.

Во-первых, она исходила из уст человека, который, без особых преувеличений, был в ту пору, пожалуй, самым авторитетным гражданином своей страны. Его огромный талант, его превосходное знание как дореволюционного, так и советского этапов развития страны, его последовательная и принципиальная борьба с коммунистической идеологией, драматическая история его жизни, – все придавало особого веса каждому сказанному или написанному им слову.

Во-вторых, писатель, имея право, как каждый из нас, высказывать по любому поводу ни к чему не обязывающие сиюминутные суждения и мнения, отнесся к своей задаче с такой же основательностью и глубиной, как он это всегда делал в творчестве. Он опирался в своих высказываниях не только на собственный всесторонний анализ фактов и обстоятельств, но и на сведения, почерпнутые из постоянных многочисленных контактов со своими читателями, простыми жителями бескрайней России. Он не только проехал с востока на запад всю страну, возвращаясь из изгнания, но и, уже находясь в Москве, постоянно выезжал в разные ее регионы, встречался с тысячами людей, внимательно выслушивал и записывал их суждения, получал письма от сотен корреспондентов.

И наконец, в-третьих, Солженицын не только глубоко проанализировал процессы, происходящие в стране в последние годы, не только сравнивал увиденное сегодня с тем, что было прежде, в дореволюционной России и в годы советской власти, но и постоянно заглядывал в будущее. Говорил о близком XXI веке, в котором предстоит жить новым поколениям русских людей. Поэтому, наверное, суждения писателя – даже в такой усеченной форме, в какой они появлялись в виде коротеньких телепередач, выходящих в свет с непомерно большими интервалами, – выглядели цельной и убедительной геополитической, социокультурной, нравственной программой, значение которой, как показали два с лишним десятилетия, прошедших после выхода их в эфир, не только не убыло за это время, но и, пожалуй, стало еще большим, нежели в 1995 году. Здесь я специально обильно цитировал слова писателя для того, чтоб нынешний читатель мог оценить, насколько актуальными остаются высказанные им более двадцати лет назад мысли.

И это – при том, что планы писателя, связанные с этим циклом, оказались незавершенными. Точнее даже сказать, не развернутыми в полной мере. Нетрудно догадаться (иногда в передачах автор впрямую сообщал о своих намерениях в будущих выпусках коснуться той или иной конкретной темы, которые в итоге, увы, не увидели света), что цикл задумывался автором очень широко. Начатый под конец телевизионного сезона, в апреле месяце, он продолжался, вопреки всем правилам, без перерыва в летнюю, «мертвую», межсезонную пору (тут, видимо, сказались интересы предвыборной кампании, в которой власть предполагала использовать силу солженицынского слова), а затем плавно перешел в новый сезон 1995/96 годов.

Впрочем, в новом сезоне программе «Встречи с Александром Солженицыным» суждено было просуществовать всего месяц. Выпуск, намеченный на 2 октября, не вышел в эфир. Он был снят (а вместе с тем оказался прекращенным и весь цикл), по официальной версии, решением совета директоров телекомпании ОРТ, которая основательно перетрясла всю сетку вещания, убрав из нее, по официальным данным, около сорока самых разных передач. (Их полный список в свое время так и не был обнародован, независимые журналисты насчитали тогда более шестидесяти закрытых программ.)

Среди них были такие, что не пользовались успехом у зрителей и не вызывали никакого интереса у профессионалов. Были две программы довольно известных телевизионных авторов, не самые, скажу прямо, удачные в их послужном списке. Создавалось впечатление, что

их убрали, что называется, «до кучи», чтобы как-то самортизировать скандальное впечатление от запрета цикла Солженицына.

А он случился довольно громким. Известно немало подробностей произошедшего, поначалу тщательно скрываемых руководством телевидения. О них, возможно, стоило бы написать специально. Здесь же напомню лишь основные события. На 2 октября была намечена очередная передача, где автор предполагал (существует довольно подробный конспект этой программы) вернуться, в определенной степени, к проблематике первых двух передач, поговорить на общеполитические темы. Писатель так обозначил основную тематику этой, тринадцатой по счету, передачи: «Разочарование народа в политической жизни. – Горькие суждения в народе о власти. – Никакая правда правящим не нужна» [10, с. 89].

Ненужным им оказался и великий писатель, пытавшийся эту правду говорить с экрана. Не имея ни формальных поводов, ни моральных прав, ни юридических оснований прекратить его цикл, они сделали это исподтишка, так, чтобы потом историки не могли бы с достоверностью установить, чьих рук это дело. С. Благоволин, в ту пору генеральный директор ОРТ, человек на телевидении совершенно случайный, ссылался на якобы состоявшееся решение совета директоров телекомпании. Ни даты его заседания, ни тем более протокола или хотя бы повестки дня, где были бы отмечены обсуждаемые вопросы и постановления, вынесенные по ним, представлены не были.

По другим источникам, роковое решение принимал единолично Б. Березовский, негласный владелец крупнейшего в стране телеканала. Впрочем, он, судя по свидетельству его дружка, известного тележурналиста, также пострадавшего в те дни, в беседе с ним все отрицал. Еще одна версия, самая, наверное, достоверная, озвучена была по горячим следам женой писателя в газете. По ее словам, 21 сентября в их московской квартире на автоответчике (они с Александром Исаевичем были в поездке по стране) появилась просьба срочно связаться с руководителем студии «Публицист», которая снимала для канала этот цикл.

Вернувшись 24 сентября в Москву, Н.Д. Солженицына позвонила на студию и узнала, что еще 20 числа К. Эрнст, в ту пору генеральный продюсер ОРТ, отказался с октября месяца включать цикл, в числе

сорока других программ, в новую сетку вещания. В тот же день появилось подписанное женой писателя и опубликованное в том же номере газеты заявление. В нем говорилось: «Владельцы первого телевизионного канала распорядились прекратить регулярные 15-минутные выступления Александра Солженицына, в которых он рассматривал широкий спектр сегодняшней народной жизни. Характерно при этом, что непосредственно самого Солженицына даже не сочли нужным известить» [8].

Уже тогда многие обратили внимание на «случайное» совпадение. 20 сентября, в тот день, когда К. Эрнст заявил о своем нежелании видеть программу Солженицына в эфире первого канала, в «Известиях» появилась статья К. Кедрова «Понятна только боль...: Александр Солженицын на телеэкране», в которой, наряду с дежурными комплиментами в адрес писателя, давних его публицистических выступлений, шли упреки по поводу него самого и его телевизионного цикла. Из текста, лишенного каких-либо конкретных доказательств, можно узнать, что «гений не всегда гений», что у Солженицына «сейчас кризис», что на ТВ он «повторяет зады Жириновского и Зюганова», причем у писателя «те же тезисы выглядят невзрачнее и бездарнее» [5].

Не стоит думать, что статья в «Известиях» была единственной хулой в адрес цикла и его автора. В одной из передач (21 августа 1995 года) писатель обращает внимание на выступление газеты «Семь дней» (в ту пору этот единственный в стране телевизионный еженедельник издавался большим тиражом и был довольно популярным в обществе). «Телевизионная газета "Семь дней", – сказал он, – крикнула на меня: "Да заткнись ты, Солженицын! Ну кому нужны эти твои разговоры, советы? Мы сами знаем, что передавать, мы сами знаем"» [10, с. 67].

Еще через месяц, в сентябре, в одной из московских газет некий «полубанкир, полуполитик, еще несколько лет назад не помышлявший об этих занятиях» (так, защищая писателя от нападок, определила его газета «Труд» в номере от 15 сентября 1995 года), развязно заявил: «Не предполагал, что этот гениальный писатель вдруг начнет высказываться по поводу макроэкономики и других вещей, в которых он ни черта не понимает». Хотя тщательный анализ того, что говорил Солженицын с экрана, благо, к счастью, эти тексты опубликованы, – свидетельствует о том, что он ни разу не использовал

там термина «макроэкономика», да и об экономических проблемах в целом рассуждал лишь с точки зрения народа, в одночасье обнищавшего и попавшего в бедственное положение в результате плохо продуманных и скороспелых преобразований, проводимых в стране в начале 1990-х годов.

Отношение к преобразованиям, как известно, раскололо российскую творческую интеллигенцию да и все общество в целом. Кто-то принял гайдаровско-чубайсовские решения, кто-то посчитал их глубоко ошибочными. В конце сентября 1995 года лучшие представители литературы и искусства России, журналисты центральных изданий, отбросив прочь свои разногласия как друг с другом, так и с великим писателем, дружно выступили в его защиту. Сначала одиннадцать видных деятелей литературы и искусства подписали заявление на эту тему, затем их число увеличилось до восьмидесяти восьми. Позже оно выросло до трехсот. В те дни не было ни одного человека, публично высказавшегося, по крайней мере, кто бы принял или, тем более, оправдал поступок руководства первого телеканала.

Газета «Известия» публикациями этих дней пыталась, как можно, очиститься от грязной статьи Кедрова. В материале В. Туровского, названном весьма выразительно – «Глава ОРТ как бы извинился», – дословно воспроизведены маловразумительные объяснения телевизионного чиновника, отчего они выглядят еще одним свидетельством его неприглядного поведения. В своем заявлении на пресс-конференции С. Благоволин сразу же принес «глубочайшие извинения Александру Исаевичу Солженицыну за то, что...». Угадайте, за что именно? Оказывается, за то, что «слишком поздно поставили его в известность о нашем коллегиальном решении».

Что касается сущностных аргументов, приведших к закрытию программы, то Благоволин привел лишь один, выглядящий совершенно уж анекдотически. «Накануне предвыборной кампании, – сказал он, – ко мне обращались политики самых разных ориентаций с законным вопросом: "Почему Солженицыну – все, а нам – ничего?"» [8] Руководитель крупнейшего российского телеканала неожиданно забыл, что политики, представители соперничающих на выборах партий, получают, согласно квоте Центральной избирательной комиссии, определенное количество телевизионного времени, которое зависит от закона, а не от присутствия или отсутствия в эфире Солженицына.

Список литературы:

- 1 *Вартанов А.С.* Послушайте Солженицына // Труд. 1995. 15 сент.; *Вартанов А.С.* Дикое поле. В него может превратиться экран ОРТ // Труд. 1995. 21 окт.
- Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица. М.: КДУ, 2009.
- **3** *Зимянина Н.* Захочет ли Президент Ельцин защитить писателя Солженицына? // Вечерний клуб. 1995. 26 окт.
- 4 *Казючиц М.Ф.* Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. М.: Академия медиаиндустрии, 2016.
- 5 Кедров К. Понятна только боль...: Александр Солженицын на телеэкране // Известия. 1995. 20 сент.
- 6 *Мукусев В.В.* Две полки общего вагона // Кино в меняющемся мире. Сборник статей. В двух частях. Часть первая. М.: Издательские решения. Ридеро. С. 131–208.
- 7 Новикова А., Туров Я. Экранизация как «открытое произведение»: от романа к сериалу // Кино в меняющемся мире. Сборник статей. В двух частях. Часть вторая. М.: Издательские решения. Ридеро. С. 170–199.
- 8 Российское телевидение решило закрыть программу Александра Солженицына // Русская мысль. 1995. 28 сент. – 4 окт. № 4094.
- 9 Сараскина Л.И. Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
- 10 Солженицын А. По минуте в день. М.: Аргументы и факты, 1995.
- 11 Туровский В. Глава ОРТ как бы извинился // Известия. 1995. 28 сент.
- 12 Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- **13** 9ко Y. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. М.: Академический проект, 2004.

Не только «Известия», но и многие другие крупные издания — «Комсомольская правда», «Общая газета», «Вечерняя Москва», «Вечерний клуб», «Труд» (телевизионным обозревателем в последнем в ту пору работал я, и две публикации в газете на тему, простите за нескромность, принадлежали моему перу [1]) — дружно поддержали писателя. Одна из публикаций называлась «Захочет ли Президент Ельцин защитить писателя Солженицына?» [3] Увы, как мы знаем, — не захотел. Тем не менее для очень многих мыслящих людей в России история запрета телевизионного цикла великого писателя стала одним из серьезных разочарований в той демократии, которую построил

первый президент нашей родины, ставшей, наконец, свободной.

Впрочем, кажется, сам Солженицын ничуть не удивился произошедшему. В послесловии к публикации своих телевизионных бесед, о которой говорилось выше, он написал: «Когда-то видный классик социалистического реализма требовал от ЦК КПСС: да запретите же Солженицыну *писать*! В буквальных словах: "Не допускайте Солженицына к перу!" Но вот, времена обернулись, и на днях видная радикал-демократка, верней, революционная демократка, потребовала в комсомольской газете: да запретите же Солженицыну *говорить!* Буквально "не допускайте Солженицына к микрофону!"» [10, с. 93]

«Не удивлюсь, – продолжает он, – если это произойдет. Правда вслух не нужна – ни исполнительной власти, ни законодательной, ни новым денежным мешкам, которые уже и управляют из темноты. Не нужна и той части нашей образованщины, которая приняла новые, навязанные, как теперь выражаются, правила игры» [10, с. 93].

Ключевые слова: современная культура, опера, Солженицын, звук, А.В. Чайковский, анализ музыкальных контекстов, «приращение смыслов», радио, литературный

Петрушанская Елена Михайловна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва ORCID ID: 0000-0001-7404-2201 elena.petrushanskaya@gmail.com

ПЕТРУШАНСКАЯ Е.М.

Опера «Один день Ивана Денисовича» и тема радио

Работа посвящена семантическим корням музыкальной ткани в опере А.В. Чайковского по рассказу писателя «Один день Ивана Денисовича». Автор выявляет значения выразительных средств музыкальных контекстов, которые создают звуковые отсылки к великим идеям, классическим темам и проблематике мировой культуры. Исследуются смысловые контексты и развитие темы радио в литературных сочинениях Солженицына. Выясняется, что данный мотив и его наполнение способны предстать неоднозначным, многоликим воплощением «диктата государства», «враждебного звучания», «духовной опоры», «сонорного занавеса и защиты», «гласом свыше», «открытием забытых основ» и «альтер эго».

Key words: modern culture, Solzhenitsyn, opera, sound, A.V. Tchaikovsky, analysis of musical contexts, "growing senses", the topic of radio, literary text.

Petrushanskaya Elena M.

PhD in Art Studies, leading researcher of The Mass Media Department, The State Institute for Art Studies, Moscow ORCID ID: 0000-0001-7404-2201 elena.petrushanskaya@gmail.com

Opera *One Day of Ivan Denisovich* and the Topic of Radio

The research is devoted to the semantic roots of musical material in the opera by A. Tchaikovsky based on the plot of *One Day of Ivan Denisovich*. The author reveals the values of expressive means of musical contexts that create sound references to great ideas, classical themes and problems of world culture. Secondly, the semantic contexts and the development of the theme of radio in the literary works of Solzhenitsyn are explored. It turns out that this motive and its content can appear as an ambiguous, multifaceted embodiment of the "dictates of the state", "hostile sounding", "spiritual support", "sonorous curtain and protection", "voice over", "the discovery of forgotten foundations" and "alter ego".

115

пафоса, стиля повествования и важнейших тем, развернутых с тех пор в творчестве Солженицына, начиная со ставшего «культовым» названного текста, тогда и впоследствии размышляли немало. Но как ощутить черты восприятия рассказа российским читателем в XXI веке?

До знакомства с опусом московского композитора Александра Владимировича Чайковского может возникнуть опасение: возможна ли вообще музыкальная интерпретация на оперной сцене этой выстраданной (и вроде бы столь далекой от музыки) прозы, трансформация ее в иной жанр? Ведь ни композитор, ни либреттист-режиссер (что называется, на своей шкуре) не знали подобной реальности. Следуя метафоре Солженицына, «теплый зяблого разве когда поймет?» [10, с. 20]

Да и рассказ от первого лица, его сюжетные, лексические черты, отсутствие яркой «интриги» – все чуждо *традиционным* оперным условностям. Изначально кажутся несовместимыми с привычным «омузыкаливанием» основополагающие модусы рассказа, принципиальные для мышления и языка его автора: плотная «вещественная» вязь, подробное описание ежеминутных жизненных трудностей, – трудностей конкретных, далеких от музыкальной природы и так важных для сохранения обостренной в условиях лагеря *телесности*, более беззащитной, чем душа человека.

Однако партитура оперы «Один день Ивана Денисовича» композитором Александром Владимировичем Чайковским была создана взахлеб, всего за два месяца, более полувека спустя, в 2008 г. Как Солженицын, только в последние месяцы жизни узнавший о замысле оперы, реагировал на идеи перерождения рассказа в форме, столь от него далекой?

Поразительно уникальное свидетельство об отношении писателя к этому: письмо режиссеру Георгию Исаакяну, тогда художественному руководителю Пермского театра: «Вообще при обсуждении вопросов, связанных с переходами, сменами жанров, я всегда бываю консервативен и весьма неуступчив. Но Ваше глубоко продуманное письмо, полное живых душевных движений, задало мне задачу, к которой я был совсем не готов. Ваши доводы, при опоре на Ваш режиссерский опыт и на репутацию Вашего театра, обезоруживают меня от возражений, которыми бы я, вероятно, ответил в другом случае... Да будет оправдан Ваш замысел творческой удачей» [цит. по: 4].

Есть два значения словосочетания «звуковая разведка Солженицына»: обращение к возможностям музыкального прочтения, интерпретации литературного текста писателя, а также – исследования, наблюдения, отображения им самим неких сонорных явлений. Читатель возмущен: зачем искать какие-то особые, новые «смысловые обертоны» в самодостаточных текстах, ставших классикой XX века? Но рождение новых прочтений - всегда свидетельство жизненности опусов, жажды их интерпретаций современными художниками и исследователями, развития в «приращении» содержательных моментов, при движении шедевра во времени и пространстве общения с ним. Потому избираем для рассмотрения два различных случая индивидуального прочтения. Во-первых, интересны моменты художественной трансформации сюжета и текста другим художником - с превращением рассказа, на расстоянии полувека от времени создания письменного текста, в иные форму, жанр. Другая тема, другой взгляд – это сквозное прослеживание в прозе писателя важного звукового символа, с учетом исторических и личностных контекстов.

В ноябре 2017 г. исполняется 55 лет со времени первой публикации рассказа А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», что во многом ошарашило (не от потаенного тогда слова «шарашка») и расширило сознание советских людей, еще не знакомых с «лагерной прозой» В. Шаламова, В. Гроссмана. Рассказ появился на страницах опережающего страхи журнала «Новый мир». О влиянии на общество, на литературу разных стран содержания, социального и философского

Еще и до появления оперы на сцене (а она впервые была поставлена 16 мая следующего года в Пермском театре оперы и балета, к фестивалю «Дягилев: Пермь – Петербург – Париж – 2009»), и поныне, некоторые недоумевают: как можно вывести лагерную специфику и проблематику на оперную сцену, которая, даже в среде интеллектуалов, увы, соотносима лишь с парой сочинений Верди? Но стоит вспомнить классический шедевр почти двухсотлетней давности – «Фиделио» Бетховена с его тюремными сценами (приводим лишь известный пример, не ссылаясь на более ранние отображения застенков в музыке). И осознать: музыкальный театр, как иные художественные сферы, издавна завоевывал пространства, до того считавшиеся не присущими его поэтике. Пусть новациям сначала оказывали мощное сопротивление (скажем, по отношению к тематике «Травиаты» пера композитора, затем ставшего эталоном оперности!), но это значительно расширяло духовные горизонты и выразительные средства искусства и культуры, театра и музыки.

Создатель музыки оперы «Один день Ивана Денисовича» – известный в сфере современного музыкального театра автор. А. Чайковскому присуща смелость звуковой интерпретации литературных шедевров: ему принадлежат поставленные в России и за рубежом более десяти опер, источниками которых были преимущественно литературные шедевры: произведения Крылова, Чехова, Дюма, Пушкина, Диккенса, Цвейга и др. Сотрудничество композитора с Пермским театром им. П.И. Чайковского было начато с постановки оперы «Три сестры», продолжено – реализацией на сцене театра одноактного балета «Дама пик». Что касается нашего нынешнего сюжета, то вспоминается, что четверть века назад автор этой статьи с Александром Владимировичем обсуждали планы и драматургию не состоявшейся в дальнейшем оперы «Суд поэта» по текстам Иосифа Бродского, где должны были звучать чрезвычайно острые в ту пору темы заключения, несправедливого наказания.

Как нам представляется, целью художественного произведения «по мотивам», «на основании литературного сочинения» не являются ни иллюстрация, ни «раскрытие содержания» первоисточника, но прежде всего – создание убедительной эстетической реальности, вызванной к жизни размышлением над текстом-первоисточником, его интерпретацией. Опережая итог, уверим читателя, что мир

Солженицына оказался близким композитору. А родственен ли дух оперы атмосфере и сути рассказа, и что же получилось в результате?

Сначала — о внешних приметах. Опера Александра Чайковского двухактна, хотя поток времени в ней непрерывен и лишь оттеняется несколькими эпизодами aparté. Течение сюжета рассказа воплощает классические, аристотелевские единства (театрального) действия, места и времени, долженствовавшего охватить время одних суток. Его в опере оттеняют три момента: это вставная, с точки зрения последовательной нарративности, но нужная рядовому слушателю XXI века, хоровая сюита «Словарь»; это также воображаемый монолог жены героя и — оживший рассказ Тюрина. Помимо сценически-вокального действия, в опусе А. Чайковского чрезвычайно значимы, в духе традиций русской оперы, пространства инструментальных обобщений в оркестровых интермедиях.

Могло ли прочтение текста Солженицына в названном опусе что-то «прибавить» к ставшему каноническим рассказу, к представлениям об инфернальности советского заточения, которые сложились у читателей? На наш слух, – так и произошло, без «искажения» привычного литературного пейзажа. Смысловые поля «лагерной прозы» расширились в опере, благодаря подчас ожидаемым, но чаще неожиданным музыкальным контекстам. Сначала лишь назовем узлы преобразований, а далее рассмотрим отдельные случаи и выразительные черты таких модификаций.

В рассказе Солженицына преобладает «камерное пространство»: происходящее показано сквозь восприятие лишь одного повествователя, через описание мучительного личного преодоления героем произведения каждой минуты, каждой мелочи бытия. Это трансформировано в опере – нам представляется, не в сторону «пронзительной лирической истории», как сказано в одной из рецензий [4], а благодаря «уводящим вдаль» музыкальным контекстам-комментариям партитуры – в еще более широкую, обобщенную эпическую картину исторически постоянного народного страдания.

Важное отличие от выразительного «одноголосия» рассказа — в главенствующем в опере звучании хоров, передающих не частное, единичное, а дух общенациональной трагедии, что сближает опус А. Чайковского с эпическим театром Мусоргского, Шостаковича и тем самым — со всей прошлой трагической историей России, и не только

России. Потому, в отличие от литературного источника, в опере не доминирует монологичность, – кроме начального инструментального унисона, который вскоре после начала оперы «расщепляется» на звуковые характеристики разных персонажей. В диалогах с ними предстает титульный герой.

По сравнению с лишь мужским составом персонажей рассказа, в оперном спектакле произошли трансформации, связанные со звучанием женских голосов и с появлением женских образов, а также – и женской окраской хоров, что словно уводит воспринимающего из чисто маскулинного мира во всеобъемлющую юдоль народных печалей, общечеловеческого горя.

Особая краска в опере, значительно усиленная по сравнению с литературным источником, – парадоксальный музыкальный юмор. Он оттеняет и подчеркивает трагизм происходящего.

В целом, система музыкальных интертекстов внятно относит слушателя к широкоизвестным явлениям мировой музыкальной культуры, указывая хорошо читаемые параллели и глубинные сопоставления явлений, эмоций, сущностей. Цель этого не всегда напрямую связана со словесным содержанием, она шире и глубже звуковой иллюстрации. «Тени», упоминания известных гармонических и мелодических «кодов», прочно и издавна связанных с важными культурно-социальными явлениями и тенденциями, обнаруживают новые для рассказа нюансы, значения сюжетных и душевных коллизий, становясь своего рода проводниками, медиаторами в миры, казалось бы, далекие от сюжетно-смысловой сферы источника, но, по сути, важные для него, сопоставимые.

По коренным значениям, смысловые обертоны партитуры рождены контрастными сферами: музыкальными образами прошлого, мирной жизни – и трагическим ви́дением настоящего, усиленными аллюзиями звуковых топосов личного и всенародного страдания. Приведем лишь несколько таких примеров в опере «Один день Ивана Денисовича»: вкраплений элементов прошлых – и ставших вечными, вневременными; закрепившихся в памяти и культуре музыкальных «напоминаний» о сферах духовного позитива и – негатива.

Так, к звуковым топосам личного и всенародного страдания восходит оркестровый унисон, открывающий оперу. По собственно музыкальной структуре, он построен на основе уменьшенного сеп-

таккорда и на интервале тритон – лейтинтонации этого сочинения А. Чайковского. Унисон напоминает о рассказе, где в речь единого героя слилось многоголосье жертв; он задает драматический тон повествования в духе Пассионов, ибо в инструментальном вступлении музыкальная речь ассоциируется со стилем барокко и «Страстями» Баха. К недвусмысленному определению темы стремился сам композитор, когда назвал первую тему «лейтмотивом барака, тюрьмы» [3, с. 37]. Развиваясь, этот лейтмотив все более выявляет свою интонационную связь с ладовой системой, опирающейся на «гамму Римского-Корсакова» (тон-полутон).

Отметим: во многом вокальная и инструментальная ткань оперы рождена – а подчас преимущественно обусловлена – вышеназванным интонационным кругом, напоминая об исходной потусторонней семантике данного искусственного лада. Как знают слушатели, знакомые с русской оперой и с «дьявольским тритоном» в музыке XIX в., эта сфера обычно сигнализирует о нелюдях, об образах враждебной, потусторонней силы: о колдовских действиях некоторых персонажей, о мертвящем царстве Кащея. В своем дальнейшем использовании, и в XX в., лад сохранил некий «привкус» деструктивного начала⁽¹⁾ [1, с. 97–98], а шире – он сигнализирует об искажениях «живого», «органического» в сторону разрушения, механической деформации, смерти. Черты лада, отображавшего, начиная с музыки Римского-Корсакова, «нечеловеческое», особенно откровенно проявляются в первой картине оперы, начиная со вступления. Элементы исходного мотива встречаются и далее, не раз выступая звуковым спутником и сигналом смертельной опасности.

Такое ощущение усиливается в сочетании с иным сонорным знаком. Его специфика обусловлена контрастом внешнего, визуального – и звучащего, что происходит даже при недолгом появлении

(1) Так, к примеру, Л. Акопян отмечает искажение первоначально гармонично-благозвучного (эффонического) мира во вступлении к каватине (из второй картины первого акта) героя оперы И. Стравинского «Похождения повесы» Тома, когда музыка начинает «скользить» в сторону лада тон-полутон: «...начавшись в ясном и однозначном миноре (явно в подражание арии Феррандо из первого акта оперы Моцарта "Так поступают все женщины"), музыка к концу периода "модулирует" в октатонический лад "тон-полутон", и исходная классицистская чистота перерождается в некое подобие страдальческой гримасы» [1].

Характерно, что роль и «свет» этого персонажа усилены благодаря музыке оперы: его распевная речитация сильно отличается от музыкальной речи других персонажей: ведь ее интонационное содержание связано с ритмом и мелодикой древних песнопений. Хотя в опере в партии Алешки нет явственных цитат обихода, но он поет на подлинные тексты баптистских молитв, введенные в его речь авторами либретто (цифра 7 оперной партитуры). Звуковой контраст высказываний молодого баптиста с окружающим - вот единственный, но яркий признак нравственного противостояния аморальности системы⁽³⁾. Его напряженная духовная работа, устремленность к Богу в диалоге с Иваном Денисовичем и в молитве о спасении столь важны в финале, что эта сфера ощущается второй основной темой оперы, своего рода побочной партией. Автор музыки в пении светлого отрока-заключенного (тембр высокого тенора способствует такому ощущению) тонко стилизовал ритмоинтонационные приметы духовного стиха с элементами фольклорного плачевого причета.

Но вернемся к началу повествования. Молитву прерывают, резко ей противостоя, сигналы рельса, зовущего на каторжные работы (ц. 9 партитуры). Однако и этот, контрастный предыдущему звуковой мир тоже обладает качествами призывности и обрядовости.

Слышим в регулярной повторяемости биения, металлическом тоне *рельса*, развитие и трансформацию очень важной для поэтики русской музыки сферы. Это – *колокольность*, один из столпов национальных звучаний и смысловых ореолов музыки. Оттого в звуках *рельса* заметны и ритуальная торжественность, и механистически угнетающее человеческую природу начало. В том проявляется продолжение и модификация великих традиций отображения в русском оперном и инструментальном творчестве колокольного звона

(2) По клавиру оперы, см. ц. 96 с репликой заключенного Алешки о Дэре: «Своих же зэков гоняет, как собак!»; также и в ц. 98.

из надсмотрщиков над заключенными, под кличкой Татарин, «приблатненного» стукача Дэра). Истинной находкой авторов оперы стал этот простой прием. Притом здесь ненормативная голосовая окраска – вовсе не следование давней оперной традиции травести. Напротив, в «Одном дне...» она выступает особым, дополнительным указанием на персонажей-нелюдей⁽²⁾, действующих вне человеческой этики. Этот прием «остранения вокальным тембром» встречаем ранее

доктора Фауста» представал в обличье агрессивной женственности и тембре страстного контральто. Сопоставление с опусом Шнитке проявляет, считаем, экзистенциальную связь великой фаустовской легенды об искушениях – и рассказа, как нашей оперы о жизни в «аду»

у Шнитке. Так, один из ликов Мефистофеля в его кантате «История

персонажей-мужчин, исполняемых женскими голосами (как одного

концлагеря, где, на грани существования, постоянны дьявольские искушения продажи совести ради продления жизни и обретения мелких, но необходимых благ.

Контрастными отсылками к основополагающим явлениям культуры являются знаки мира веры, духовности, причем не только приметы и символы церковного обихода. Они проявляются, разумеется, также в «светской» музыке; ими пронизаны значимые моменты оперы «Один день Ивана Денисовича». И особенно важно, что после темы вступления, символизирующей заточение, контрастом звучат молитва и призывный звон. Здесь этим знакам свойствен модус изгнанничества и трансформации, каковой в реальности имела в советском обществе религия.

Композитором с особой любовью, вдохновением высвечен звуковой ореол заключенного баптиста Алешки. И персонаж, и его молитва напоминают о христианском святом Алексии, человеке Божием, о его тезке Карамазове, а по музыкальному строю – и о блаженном юродивом Николке из «Бориса Годунова» Мусоргского, и о народных воззваниях староверов к Богу из «Хованщины». Заключенный Алешка воплощает концентрат изгнанничества, особой своей верой и государством устраненный из общества. Оттого он дважды изгой:

⁽³⁾ Даже на пике оттепели, в конце 1950-х гг. КПСС, поставившая устами Хрущева на съезде задачу быстрого перехода от социализма к коммунизму, в котором не будет места религии, вновь объявила курс на скорейшую ликвидацию религиозных объединений (и в первую очередь – вне основной ветви православия) и, в целом, сокращение числа верующих.

(известных по *историческим эпопеям «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова*, сочинениям Рахманинова и пр.).

Такие «сигналы» вызывают в памяти также и музыкальные знаки граней разных миров и состояний. Для музыки последних двух веков, от Листа до Прокофьева, в том звучит зов вечности или смерти. В опусе же Александра Чайковского такой метоним времени трансформирован в пустой, жестяной голос *рельса* и выдает скрытую обезбоженность, антиподную личину ритуала-«перевертыша» естественных людских ритмов бытия.

Здесь ощущаем и намек на характерные следы футуризма в культуре первых десятилетий XX в., особенно в СССР: восхваления машинности, механистичности (как в двух одноименных пьесах «Завод», А. Мосолова и Вс. Задерацкого), что привело к мечте о построении общества людей-винтиков. Многозначна полиритмическая суть сцены со звуками рельса, выдающая бурное сочетание разных пластов человеческого поведения.

Дальнейшее течение I акта оперы прерывается неожиданной вставной сценой; тут очень интересно «отклонение» от последовательного течения событий рассказа Солженицына. Время художественного нарратива словно останавливается, и звучит «вставная» хоровая сюита «Лагерный словарь». Ее слова, взятые из приложения к литературному тексту, призваны расшифровать обыденную для затвора «блатную терминологию», но словно пародируя научный справочник, просвещая читателя, не знакомого с лагерными жизнью, нравами, жаргоном. Полвека назад память об этой языковой среде была еще актуальна, а в начале XXI в. для многих слушателей этой оперы подобный каталог весьма поучителен. К тому же, в его хоровой форме А. Чайковский верно, тонко и внешне просто (что свойственно лучшим страницам композитора) совместил интонации искреннего сопереживания и, в то же время, юмористические оттенки в музыке сюиты.

Юмор: казалось бы, что может быть более далеким от трагедий лагерной жизни? Однако здесь звучит спасительная сила иронии и самоиронии; и вполне объяснимы юмористические нюансы в псевдонаучном объяснении терминологии, – но это не пустосмешество, а горькая усмешка, уместная на далеком временном расстоянии от реальных ужасов, подлостей, низостей жизни людей в насильственном и убийственном заточении.

Если хоровой «словарь» по своему интонационно-мелодическому строю напоминает о музыке и духе советской оттепели, когда раскрытие преступлений тоталитаризма звучало оптимистически, – то следующая затем сцена «Дорога на работу» предстает неким извечным «крестным путем», в духе баховских величественных «шествий на Голгофу» в «Страстях». Это – музыкальная и драматургическая кульминация І акта. В постановке Пермского театра такой «путь» продолжается и в начале ІІ акта, создавая впечатление непрерывного повествования. По сути, крестный путь является сквозной темой произведения – и литературного, и оперного, – что символически выражает основной смысл жизни заключенных в лагере.

Музыкальная ткань сцены «Дорога на работу» тоже, как начальные темы, основана на скелетной хорде уменьшенного септаккорда, но не с роковым и бесовским ореолом, а в «страдальческом» ракурсе. Проступает здесь и абрис средневековой секвенции Dies irae: это известнейший, давний и многократно используемый классиками звуковой знак, соотносимый с «Днем гнева», высоким судом над людьми. Давая слушателям этот «сигнал», композитор декларирует об адской роли осуждения в советском концлагере, о воистину нечеловеческом в подневольном труде, когда пленники идут строить темницу и ограду для самих себя.

Работа их тяжела и малопродуктивна, условия – трудно выносимы. Однако, вопреки логике, для живых людей заразителен азарт созидания. Потому и персонажи-заключенные, и слушатели в эпизоде строительства постепенно вовлекаются в гипноз примитивного, грубого ритмического «кода» работы и испытывают, как нередко при слушании незамысловатой прикладной музыки, некое удовольствие от повторяющихся сонорных элементов, имитирующих повторяющиеся движения кладки и сами одинаковые элементы кирпичной стены. Конечно, в нехитрой конструктивистской основе звукоизобразительного приема ощутимы звуковые тени «машиноподобных» симфонических построений Онеггера, вышеназванных сочинений Мосолова, Задерацкого и многих иных отечественных сторонников пролетарской культуры, стартующей во многом от поэтики футуризма, – а также «производственной оперы» советских времен, с ее энергичным примитивизмом.

На мгновения такое звуковое «вторжение» шокирующе обновляет весь ландшафт. В том сила музыки: за секунды вызвать мощные синестетические представления о мирной жизни, азарте вольного движения красивых тел, о горячем молдавском танце, о солнечном крае, ярких вкусах даров земли, загорелых чернооких потомках римлян... Как это оттеняет горечь всего повествования! После величественной полифонии темы пути особенно сильна амбивалентность слухо-визуального контрапункта, остраняющее отвлечение от привычного хода событий, с *трагикомическим* эффектом звучаний. Удачны в опере такие «сгущения» смертельных контрастов и музыкальные «отступления» во внелагерную, но полутюремную советскую действительность, как и при упоминании о фильме Эйзенштейна.

Третий случай кажется опережающим отражением, горестным озарением-оберегом, «отпеванием при жизни». На фоне вырванного в условиях заключения кажущегося благополучия, отдыха после работы, больно трогает последний трагический контраст: приговор Кавторангу – холодный карцер, что почти равносильно погибели. Следующее за этим – в опере единственный момент, когда оркестр, с его многозначительными комментариями, теряет «дар речи», молчит, а звучит хор а капелла, без инструментального сопровождения – главная молитва о спасении и одновременно отпевание. Она напоминает хоральные катарсисы в «Хованщине». Предсмертное просветление, полное достоинства и сострадания, родом из русской классики духовной традиции, хоровых стилей Березовского, Мусоргского, Танеева, Свиридова, Гаврилина. Тут и аллюзии к топосу плача, идущему от русского фольклора.

Итак, мы проследили на отдельных фрагментах сочинения А. Чайковского, что драматургия оперы «Один день Ивана Денисовича» совмещает развитие традиций литературной оперы (где либретто

Симптоматично и значительно появление фрагмента музыки Прокофьева к фильму «Иван Грозный» в актуальной беседе заключенных об отношениях таланта и власти. Микроцитата из «Пляски опричников» раздвигает временные рамки темы «тайная и явная полиция и тоталитаризм в России». Подобно этому, важна быстрая тень «Песни о встречном» Шостаковича, которая проблескивает в музыкальной речи девушек, спасавших Тюрина. Ведь их мировоззрение основано на внешних, обманно благополучных приметах советского бытия («разве у нас так бывает?»). А сонорный знак мирного быта, вплетаясь в звуковую ткань, подчеркивает ад лагерной жизни.

Когда суточная работа завершена, жар энтузиазма заключенных, мираж целесообразности остывает при проверке на морозе, перед обратной дорогой в лагерь. Унижения, притеснения мучительнее труда; потому даже нет радости предвкушения отдыха в тягостной атмосфере сцены «Дорога с работы». А симфонический эпизод «Проверка» (ц. 167), как представляется, лаконично и метафорически выявляет обезличивающую, душащую человеческую суть процедуру «расчета людских единиц».

Но почему здесь композитор вновь обращается к музыкальному жанру и символике барокко? Звучит драматичное фугато с традиционным развертыванием полифонического изложения, когда оркестровые группы (скрипки, виолончели, альты) и отдельные инструменты, включая реплики органа, поочередно излагают тему фуги, концентрируя угнетающее состояние мучительно-изматывающего, на ледяном ветру, процесса строгого учета. Особенность имитационной полифонии – своего рода полное обезличивание голосов и тембров: равны их функции в сплетаемой из повторов темы ткани, они некие одинаковые винтики, чья роль сводится к тому, чтобы вовремя известить о своем существовании, произнеся то же, что и другие, – словно ответ застывших в шеренге заключенных «я!» или «здесь!».

Подсознателен ли улавливаемый тайный парадокс: известно, что слово «фуга» означает «бег, бегство», что в лагерной реалии желанно, но практически неосуществимо? Баховские аллюзии, при музыкальном воссоздании ауры строгой полифонии и некоторых элементов интонационного строя, снова напоминают о семантике крестного пути.

Внезапно вторжение совсем иной, новой интонационной сферы, и оно в опере рождает неожиданный, жесткий юмор. Здесь пара-

Музыкальное целое напоминает о хрупкости человеческого бытия. Оно – символ личностного сопротивления, ежесекундной борьбы потомков фольклорных «иванушек», которые изворотливостью, мужеством, стойкостью выигрывали битвы с непреодолимыми трудностями.

Здесь смысловые «обертоны» — знаки великих интертекстов русской музыки и культуры — обогащают, дополняют, раскрывают и интерпретируют глубинные смыслы прозы Солженицына, следуя которым опера, с ее простыми и выразительными звуковыми решениями, выявляет, вопреки лагерному аду, счастье каждой минуты существования в преодолении, в ощущении жизненной перспективы. Тем и наполнено завершение оперы «Один день Ивана Денисовича».

Теперь услышим другие звуковые смысловые обертоны, в ином ракурсе в на ином материале: тему радио в текстах Солженицына. Она чрезвычайно важна, если услышать в том не только союзы вербального содержания со звуковым, – не в устном произнесении литературного текста, не в его омузыкаливании-трактовке профессиональным композитором, а на ином уровне. Потому мы проследили в прозе писателя линию радио и связанных с ним сонорных явлений, впечатлений, эстетических и социальных реалий.

Сонорные образы, связанные со сферой наиболее распространенных в 1950–1980-е гг. в СССР технических средств массовой коммуникации, рождало радио, чьи звуки сопровождали советского человека дома, на работе, на площадях, в вагонах поездов, в клубах. С начала своей работы радиовещание открылось и активно изучалось как новаторская, прежде не существовавшая сфера устного бытования языка и литературы⁽⁴⁾ [1; 12]. Однако сам его феномен, с незримыми

(4) Симптоматично ныне появление интернет-канала «Литературное радио». См.: Литературное радио. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. Версия 41187202, сохраненная в 09:04 UTC 27.01.2012 // Википедия, свободная энциклопедия. – Электрон. дан. – Сан-Франциско: Фонд Викимедиа, 2012. URL: https://ru.wikipedia.org/?oldid=41187202 (дата обращения 04.08.2018).

состоит из подлинного текста источника, пусть с сокращениями, подчас минимальными изменениями) с традициями оперы-оратории, эпопеи, с ключевыми для русской истории и культуры смысловыми ореолами. Однако и в масштабном инструментальном пласте этой трактовки рассказа расширяются семантические поля источника, благодаря отсылкам звуковой ткани, идущим из великого культурного наследия прошлой трагической истории России. Уже были упомянуты шлейфы значений, вплывающие вместе с фрагментами киномузыки Прокофьева, знаками музыки барокко, народной, сакральной, опусами «авангардистов» 1920-х гг. Нам слышны в оперной ткани и обращения к важным качествам современной музыки, например, как присутствующим в опусе «Убежище» (Asyla) английского композитора Томаса Адеса.

Их роднит диалектичность жизнеподобия в сонорной ткани, она проявляется в нервной «дрожи», полиритмическом «вибрировании» слоев партитуры. Особенно поражает «вибрация» в финальном фрагменте оперы А. Чайковского, когда герой подытоживает прожитое вместе со зрителями-слушателями время: то был почти счастливый день!

Симфоническая ткань финала оставляет яркое и внутренне многоликое впечатление. В ней ощутимо постоянное «тиканье» идущих мгновений, и каждое, так мучительно прожитое, тем не менее приближает к освобождению... А может, и к гибели. Звучание наполнено живым «биением крови»: то озноб от холода, от страха или от необходимости дробно намечать мелкие преодоления цепей ужасов. В нем же, словно споря и воспаряя над «жизни мышьей беготней», раскинулась самая яркая в опере, широкая, ариозного типа мелодия; она могла бы быть украшением музыкального ряда лучших кинолент.

Эта счастливая мелодическая находка самостоятельна, но, как многое в культуре, имеет истоки в прошлом: она отдаленно восходит к прекрасной лирической теме побочной партии 1-й части 5-й симфонии Шостаковича. Симфония написана в 1937 г., известна под девизом, данным ей Алексеем Толстым: «Становление советского человека». И этот, даже подсознательно ощутимый парадоксальный «обертон» наполняет ее звучание в опере, на наш слух, особой горечью и могучей печалью. Особенно силен такой эффект в сочетании с трепетом, тоскливым биением ужаса в звуковой ткани.

голосами и звуками вне их источника, стал предметом особенного интереса мастеров словесности.

На широком поле литературных описаний, пророчеств и фантазий «вокруг радио», нередки, под этим «углом слуха», утопические ожидания, аллегорические осмысления и антропологические вызовы, которые связаны с новыми средствами общения – и как материалом художественного творчества, и как приметой новой реальности, и – как символом.

Сравнивая основные высокие модели, на которые ориентировалось искусство последних веков (сосредоточимся более всего на музыкальном художественном творчестве), предложим такую картину: от утопических идеалов музыки как отображения божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через музыкальные исследования «темной материи», что обозначалось в XIX в. представлениями о «дьявольских» звучаниях, – авангард XX в. шел, в том числе и в сфере сонорной, к сакрализации «моторики», «механической сущности». Возникло обожествление машины, «учителя точности и скорости»⁽⁵⁾ [слова А. Гастева, 6], возвеличивание нового идола – электричества. Отсюда следовала необходимость радикальной переделки бытия и человека. В России идеология Ubermensch (сверхчеловека) в эпоху «смерти Бога» трактовалась свободно: искали свои, отечественные ориентиры и критерии. Позднее российское освобождение от рабства, крепостничества компенсировалось активным, до агрессии, насаждением концепций избавления от прошлого, проектов «демократизации», грандиозностью мечтаний социальных и в сфере искусства.

Какими представали для нашего писателя его звучания, чем они были обусловлены, чем становились в художественной системе – структуре его образов, его содержательной системы координат?

Если вслушиваться-вчитываться в звуки, отображенные в литературных текстах А.И. Солженицына, стоит вспомнить, что в молодости на войне он служил командиром 2-й батареи звуковой разведки 794-го Отдельного армейского разведывательного артиллерийского

(5) Так охарактеризована «машина», один из постулатов для «переделки человека», в поэме пролетарского поэта Алексея Гастева, опубликованной в его авторской книге «Пачка ордеров» [6]. дивизиона (ОАРАД)⁽⁶⁾. После ареста Солженицын также был вынужден заниматься в «шарашке» работами, связанными с физическим исследованием акустических следов (своего рода отпечатков тайных разговоров, для подслушивания), – где мог встретиться и со Львом Терменом, и с Королевым...

И если для других писателей (Платонова, Замятина, Маяковского, Булгакова) радио в советском обществе предстает одним из важных признаков футуристической картины, утопии и антиутопии, – иное встречаем у Солженицына, чрезвычайно внимательного к звукам жизни, но с другим «наклоном слуха» к социальным, нравственно-указующим ориентирам в сонорной картине мира.

«Предтечей» символики радиозвучаний у Солженицына предстает трактовка мира радио в произведениях Андрея Платонова. Самоуверенно говорящий в нищем крестьянском доме механизм (радиоприбор) стал для Платонова воплощением свершающейся антиутопии, ужаса «воцарения Машины». Такая бессмысленно диктующая свою волю «Машина» возникала в его текстах, если они создавались как проявления крестьянского восприятия новаций и несправедливостей новой власти, и радио становилось механически-бесчеловечным «гласом свыше», участвующим в погибели Руси. Руси, в основном, деревенской, близкой правде земли. А шире, — это пророчило, возвещало о конце гуманистического мышления и отношения к жизни.

Затрагивая эту тему, трактуя эту «радиореальность» как символическую, писатели, разумеется, не могли не видеть в ней более общей проблемы: взаимоотношения природной среды и научно-технической революции, естественного и искусственного, вплоть до насильственности, изменения Земли и человечества. Когда о том размышляли в 1920–1930-е гг., радио выбирали главной моделью для названной оппозиции естественности, природности.

Значительно позднее, с развитием практики вещания в СССР, заметно негативное отношение к советскому радио и всему вышеназванному комплексу у представителей отечественной «деревенской

⁽⁶⁾ Эта батарея звуковой разведки подчинялась 44-й пушечно-артиллерийской бригаде (ПАБр) 63-й армии на Центральном и Брянском фронтах, позднее, с весны 1944 года – 68-й Севско-Речицкой ПАБр (полевая почта № 07900 «Ф») 48-й армии Второго Белорусского фронта. Боевой путь – от Орла до Восточной Пруссии.

очень удобно для вялых людей, непереносимо для инициативных. Глупец, заполучив вечность, вероятно, не мог бы протянуть ее иначе,

как только слушая радио...» [11, с. 16].

Для писателя, выросшего со звуками радио, оно являет собой олицетворение бескультурья и насилья, вдалбливания от государства идущей лжи советской эпохи. Оглушающее и нередко лживое «бубнение» девальвирует саму речь, обесценивает слово. Именно такой образ радио превалирует в текстах, начиная с ранних текстов Александра Исаевича. По Солженицыну, особенно вредя деревне, «в каждой избе радио галдит, проводное» («Один день Ивана Денисовича»); завывают «радиолы, бубны громкоговорителей» («Дыхание»); «Попов, изобретая радио, думал ли, что готовит всеобщую балаболку, громкоговорящую пытку для мыслящих одиночек» («В круге первом»); «Над дверьми клуба будет надрываться радиола» («Матренин двор»).

Отказ от восприятия и послушания советскому радио является, фактически, первым диссидентским жестом. Так и рассказчик в рассказе Солженицына «Матренин двор» не хочет слушать звуки, льющиеся из громкоговорителя, не желает погружаться во все то, что навязывает массе людей по всей России государство, которое исковеркало его жизнь.

Это - не только рефлексия родившегося после революции писателя по поводу долгого функционирования государством контролируемого аудиосредства. Настойчивое проведение, во многих его сочинениях, этой мысли соседствует с осознанием радио не только приметой современного быта, но и метафорой пустоты, мнимости, претворяющейся важнейшей реальностью: «Просто у людей перевернуты представления – что хорошо и что плохо. Жить в пятиэтажной клетке, чтоб над твоей головой стучали и ходили, и радио со всех сторон, – это считается хорошо. А жить трудолюбивым земледельцем в глинобитной хатке на краю степи – это считается крайняя неудача» [11, с. 40].

школы» литераторов, таких как В. Белов. Опережая их, А.И. Солженицын с начала своей литературной деятельности чаще отрицательно высказывался, в публицистике и художественной прозе, о «радио» как знаке государственного насилия.

Так, наряду с перечислением в поэме «Дороженька» типичных порождений новояза, советских аббревиатур, начинающихся сокращением от «районный», но столь далеких от парадиза, входят в стихотворную плоть две сравнимые для Солженицына порочные реалии - русское пьянство и тоталитарная, навязанная «сверху» информация радио, словесная и музыкальная: «На столбах бубнят колхозные частушки / Близ Райклуба громкоговорители, / Под забором рубят головы косушкам / Жители» [8, с. 11].

Даже при кратком упоминании отношение писателя к незамолкающему советскому радиоголосу откровенно негативно, как в рассказе «Матренин двор» (1959–1960), когда повествователь говорит о достоинствах жизни в избе героини: «Здесь было мне тем хорошо, что по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать» [9, с. 121].

Ибо орущее «радио со всех сторон» [11, с. 244] мешало побыть в тишине и молчании, со своими мыслями. Писатель (признававшийся во второй половине XX века, что часто слушает немецкое радио, – очевидно, в поисках информации более объективной, не зависимой от советских источников) не раз обращался к этой теме в своей прозе и в публицистике.

Устами персонажа романа «Раковый корпус» (1968) он выразил свою позицию; характерно антропоморфное восприятие радиоголоса-антипода писателя: «Первый враг, которого он ждал себе в палате, – было радио, громкоговоритель» [11, с. 16; 5].

Каковы причины такого отторжения? Прежде всего, Солженицыну, пережившему перерождение в заключении, стала особенно отвратительна навязываемая «звуками сверху», по его воззрению, душевная и духовная, социальная и интеллектуальная пассивность, которую провоцировали у аудитории безапелляционные интонации радиоораторов. Ему претило насильственное навязывание тенденциозных сведений и художественных впечатлений пассивному потребителю; да и репертуар, политика радио в СССР как рупор и символ ограничения человеческой свободы, манипулирования:

Однако есть и моменты в текстах Солженицына, где радио не враждебно ни персонажам, в которых воплощено альтер эго автора, ни другим героям, писателем воспеваемым. Звуки из радиорупора тогда единятся с внешним миром, укореняются в нем, чем словно одушевляются, воплощая самую суть явлений, душу природы. И недаром в финале рассказа «Матренин двор», в самый драматический момент «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню. Я не мог тогда понять, отчего тишина — оттого, оказалось, что за весь вечер ни одного поезда не прошло по линии в полуверсте

от нас. Приемник мой молчал...» [9, с. 140-141].

Идущее из приемника – уже не из нерегулируемого рупора, а предмета индивидуального пользования, может стать вестником новых явлений в восприятии аудиоявлений. Оно способно оказаться неким, изолирующим от негатива, сонорным оберегом. Постоянство радиозвучаний может отвлекать от резких шумов современной индустриальной среды, создавая им преграду и помогая сосредоточиться, если слушатель игнорирует вербальные сообщения, научившись воспринимать только внесловесный музыкальный поток. Григорий Свирский писал, что писатель и правозащитник Лев Копелев, прототип Льва Рубина в романе «В круге первом», умел хорошо работать и в шуме, и в гомоне. Склонившись над рукописью, он включал приемник, стоявший у окна. «Музыка отрезает от меня грохот самосвалов», – объяснял он [7].

Удивительны, драгоценны подмеченные Солженицыным особенности, избирательность, восприимчивость и чуткость народного слуха. Знаменательно, что в речи крестьянки Матрены писатель тонко отметил «стихийную метафору», соединяющую музыкальную и словесную информацию, доступную благодаря радио (и не возможную без электросети), – с поисковым азартом, расширением кругозора и риском поиска, разведки: «...стала Матрена повнимательней слушать и мое радио (я не преминул поставить себе разведку – так Матрена называла розетку). Мой приемничек уже не был для меня бич, потому что я своей рукой мог его выключить в любую минуту; но, действительно, выходил он для меня из глухой избы – разведкой.

<...>

Исполнял Шаляпин русские песни. Матрена стояла-стояла, слушала и приговорила решительно:

- Чудно́ поют, не по-нашему.
- Да что вы, Матрена Васильевна, да прислушайтесь! Еще послушала. Сжала губы:
- Не. Не так. Ладу не нашего. И голосом балует.

Зато и вознаградила меня Матрена. Передавали как-то концерт из романсов Глинки. И вдруг после пятка камерных романсов Матрена, держась за фартук, вышла из-за перегородки растепленная, с пеленой слезы в неярких своих глазах:

- A вот это... по-нашему, - прошептала она» [9, с. 131–132].

Список литературы:

- **1** *Акопян Л.О.* Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории // Искусство музыки. Теория и история. 2017, № 16. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/ ee3/imti 2017 16 59 110 akopyan.pdf (дата обращения 05.05.2018).
- **2** *Андроников И.Л.* Литература, радио, телевидение // Краткая литературная энциклопедия Т. 4. М.: Энциклопедия, 1967.
- 3 Бадретдинова И. Р. «Опера "Один день Ивана Денисовича" Александра Чайковского». Дипломная работа. Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова, 2014.
- Барыкина Л. Один день и целая жизнь // Петербургский театральный журнал. 2010, № 1. URL: http://ptj.spb.ru/archive/59/music-theatre-59/odin-den-i-celaya-zhizn-2/ (дата обращения 02.02.2017).
- **5** *Вайль П.Л., Генис А.А.* Поиски жанра // Александр Солженицын. URL: http://www.library.ru/help/docs/n17693/poisk.htm (дата обращения 21.04.2018).
- 6 Гачев А. Пачка ордеров. Ордер 06 (1921) // Футурум-Арт, литературно-художественный журнал; публикация поэмы Е.В. Харитонова:
 URL: http://futurum-art.ru/autors/gastev.php (дата обращения 16.04.2018).
- 7 Свирский Г. На Лобном месте: литература нравственного сопротивления 1946–86 гг. Лондон: Overseas, 1979; М.: КРУК, 1998. Ч. III: Десятилетие Солженицына. Разд. 2: Солженицын бессмертный и смертный // URL: http://lib.ru/NEWPROZA/SWIRSKIJ/svirsky1.txt_with-big-pictures.html#19 (дата обращения 12.04.2018).
- 8 Солженицын А.И. Дороженька. Повесть в стихах // Солженицын А.И. Протеревши глаза. М.: Наш дом – L'Age d'Homme, 1999 (гл. 1: Мальчики с луны).
- 9 Солженицын А.И. Матренин двор // Солженицын А.И. Рассказы. М.: АСТ, 2000.
- **10** *Солженицын А.И.* Один день Ивана Денисовича // *Солженицын А.И.* Рассказы. М.: АСТ, 2000.
- **11** *Солженицын А.И.* Раковый корпус. М.: АСТ, 2003. С. 244.
- 12 Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» URL: http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2482.htm (дата обращения 13.04.2018).

Ключевые слова: культурология, массмедиа, визуальная культура, этнографическая фотография, антропология, колониальная политика XIX в., колониальные выставки, Ирвин Пенн.

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва ORCID ID: 0000-0002-0465-4728 e-mail Ivovusha@yandex.ru

Key words: culturology, mass media, visual culture, ethnographic photography, anthropology, colonial policy of the XIX century, colonial exhibitions, Irving Penn.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow ORCID ID: 0000-0002-0465-4728 Ivovushka@yandex.ru

Ethnographic Photography of the XIX Century and Its Modern Transformations

The article examines the reasons that made photography one of the main tools of ethnography and anthropology of the second half of the XIX century. The author analyzed ethnographic photographs, the practices of their publication, their interaction with other performing forms and the situations in which they were considered. This allowed to draw conclusions that ethnographic photography reflected and supported the basic principles of colonial policy, which was an integral part of the European culture of that time. In the second half of the XX century the canons of ethnographic photography received a new interpretation. And it makes sense to talk about the existence of post-ethnographic photography.

ЮРГЕНЕВА А.Л.

Этнографическая фотография XIX века и ее современные модификации

В статье исследуются причины, которые сделали фотографию одним из главных инструментов этнографии и антропологии второй половины XIX века. Автором были проанализированы этнографические фотоснимки, практики их издания, их взаимодействие с другими зрелищными формами и ситуации, в которых происходило их разглядывание. Это позволило сделать выводы о том, что этнографическая фотография отражала и поддерживала основные установки колониальной политики, являвшейся неотъемлемой частью европейской культуры этого времени. Во второй половине XX в. каноны этнографической фотографии получили новое прочтение. В настоящем есть смысл говорить уже о существовании постэтнографической фотографии.

Этнография, возникшая в XIX веке, являлась изначально описательной наукой. Одной из ее основных задач было преобразовать в точное знание весь тот огромный объем сведений о других культурах, с которым столкнулся европейский человек в результате своей колониальной политики. В статье этнографа Льва Яковлевича Штернберга для «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона отмечается, что в научном сообществе с момента зарождения этнографии и вплоть до 1904 года (когда вышел том с этой статьей) существовали разногласия по поводу задач этнографии, правомерности ее выделения в самостоятельную область и самого ее названия [17]. Согласно его пониманию этого вопроса, прежде задачи этнографии брала на себя антропология. Своей целью она ставила изучение человека с «естественно-исторической точки зрения» и исходила из того, что «изучение образа жизни нравов и обычаев людей, в особенности первобытных, как наиболее близко стоящих к природе, в такой же мере входит в круг ее задач, в какой изучение образа жизни животных входит в круг задач зоологии» [17, с. 180]. Штернберг определяет этнографию как «науку, занимающуюся изучением культуры народов <...> первобытных и тех слоев культурных народов, которые наиболее сохранили черты первобытного строя» [Там же]. Основанием для сбора и анализа этой информации были культурные различия между жителем Европы и населением колоний, что превращало этнографию в науку о Другом. Фотография позволила значительно усовершенствовать сам процесс сбора этнографического материала: вырос его объем, сведения в форме снимков перевозили в Старый свет, где они служили достоверными доказательствами докладов исследователей. В настоящее время фотографию в этой области

значительно потеснила видеосъемка, однако, этнографические фотоснимки по-прежнему остаются востребованными в научной среде, а наибольшее распространение получили в научно-популярной сфере и туристическом направлении. В данной статье мы подробно остановимся на феномене этнографической фотографии и проследим ее развитие до современного периода.

В разговоре о фотографии практически невозможно разделить изобразительные материалы на те, которые соотносились бы строго только с антропологией или этнографией XIX века. С одной стороны, и само разделение этих наук не было еще общепризнанным фактом, а с другой, фотографии, иллюстрирующие внешность различных типов рас использовались этими областями в равной степени. Было необходимым выделить признаки Другого, и было недостаточно просто изучить обычаи и ритуалы, поскольку облик иноземцев слишком разительно отличался от европейского типа людей. Внешние признаки обладали для эпохи особым значением, и тщательные измерения физических величин частей тела, которые проводили антропологи, становились для этнографии точкой ее соприкосновения с точными науками.

На сегодняшний день в отдельные области выделились и визуальная антропология, и визуальная этнография, которая специализируется на создании визуальных документов. В одном из исследований, где рассматриваются их современные теории и методы, автор отмечает, что «визуальная этнография связана со всеми процессами антропологии – от записи данных, их анализа до распространения результатов исследований» [22, с. 157], поскольку использует визуальные медиа для описания и анализа культур с позиций междисциплинарного подхода. При этом антропология неразрывно связана с производством этнографической фотографии.

Фотография в XIX веке позволила кардинально решить вопрос с методикой документирования и знакомства научного сообщества и широкой публики со сделанными в экспедициях открытиями [См.: 19, с. 39]. Мишель Фризо отмечает, что фотография, по крайней мере в рамках становления этнографии как науки, «являлась научным методом сама по себе» [14, с. 267]. Использование фотографии позволило привнести аспект максимальной объективности в метод научного наблюдения и описания, как это представлялось на тот момент.

Как отмечает Кристофер Пинней, «у антропологии и фотографии «параллельная история», обе пустили корни во второй половине XIX века» [Цит. по: 21, с. 39]. Брайан Кьюминс подтверждает эту мысль, сравнивая хронологию развития двух явлений. Он приводит следующие факты: в 1837 году в Британии возникло Общество защиты аборигенов, за которым в 1843 году последовало основание Этнографического общества в Лондоне, что совпадает по времени с первыми успешными опытами создания дагерротипа (1837) и обнародования метода фотогенического рисования Тальбота (1839) [Там же]. Поэтому можно говорить о том, что молодая наука, разрабатывающая ставшие необходимыми новые подходы к пониманию человека, выбрала для себя наиболее актуальный метод сбора и репрезентации материала.

Использование фотографии для утверждения научного основания у отдельных исследовательских направлений, таких как этнография и психиатрия, если обратиться к работам С.Б. Никоновой, объясняется не столько документальной достоверностью фотографии, к которой апеллировали современники и которая на данный момент все-таки представляется относительной, а именно субъективностью фотоснимка. С.Б. Никонова обнаруживает родство естественно-научного и эстетического взгляда на мир, обусловленное тем, «что и ученый, и эстет опираются на индивидуальный опыт и доверяют ему, не ссылаясь ни на какие метафизические или теологические догмы и нормы. Они исходят не из того, что «должно быть» с точки зрения умозрительного представления о мире, но из того, что непосредственно дано в опыте» [10, с. 79]. Фотография способна запечатлеть наблюдаемое исследователем явление, передать и распространить его среди коллег, сообщая им тем самым часть личного эмпирического опыта, который «поднимается на уровень объективной всеобщности» [Там же]. Можно говорить о том, что универсальность фотографии, возможность ее применения как в науке, так и в искусстве, определяется иллюзией ее дословной передачи реальности, благодаря которой ученый и фотохудожник могут выразить свое видение в доступной чужому восприятию форме. Именно поэтому мы сейчас можем анализировать этнографические фотографии XIX века как документы, отражающие восприятие европейцами жителей колоний.

Антропология разрабатывала систему человеческих типов, составляла свой архив биологического вида человека, в основе ко-

торого помимо вербального описания чужой культуры лежал иллюстративный фотоматериал. Тело местного жителя колонизованной территории становилось объектом фотографии, оно подлежало интерпретации, из которой складывался образ Другого. Как отмечает Кьюминс, «важно, что антропология записывала (или "собирала") доказательства существования Другого», а «эволюционизм XIX века отчетливо заявлял о его стремительном исчезновении» [19, с. 40]. Однако можно предположить, что именно различие внешних культурных различий и телесных признаков оказывалось решающим при установлении дистанции.

Фотография в данном случае служила одним из способов доказательства сосуществования «дикаря» и «цивилизованного европейца». В силу своей документальности она наглядно показывала европейскому обществу единовременное наличие видов людей, находящихся на разных этапах культурного развития. Эволюционной перспективе было противопоставлено многообразие форм (народов и рас) человеческого существования, явленное в тысячах фотоснимков. Человек рассматривался с точки зрения идеи прогресса, которая транслировалась на весь комплекс физических и социальных параметров. Исходя из них антропология выстраивала представление о человечестве.

В 1840-е гг. бельгийский геолог Омалиус д'Аллуа создает свою расовую теорию, выделяя пять человеческих рас (белая, черная, желтая, коричневая, красная). Французский ученый Луи Фигье отмечает, что основанная на цвете кожи классификация носит весьма вторичную значимость, однако «пока дает наиболее удобную структуру для точного и методичного перечисления жителей земного шара, позволяя ясно рассмотреть эту одну из самых запутанных тем» [21, с. 20]. Свою работу «Человеческие расы» (1873) он выстраивает, исходя именно из этой классификации. Фигье берет за отправную точку одну чисто визуальную характеристику, он же отмечает: «Несовершенство антропологии коренится прежде всего в недостатке представительного музея подлинных типов многообразных человеческих рас, а также людей, которые могли бы служить образцами этих рас. Это позволяет оценить полезность этнографической коллекции, собранной с помощью фотографии» [14, с. 267].

Антропология должна была выработать свои методы анализа и интерпретации, которые позволили бы дать полное описание

Другого и выделить все точки расхождения с субъектом европейской культуры, а по итогам подтвердить превосходство последнего. Применялись различные методы измерения: от самых простых (длина костей, рост, объем и форма черепа и проч.) до более сложных, которые становились возможны благодаря развитию медицины и анатомии. Как одно из существенных различий Фигье, к примеру, выделяет следующее: «Тем не менее существует важное отличие, которое следует принять во внимание при сравнении двух крайностей человечества — а именно негра и белого европейца, – представленное нервной системой. У белого человека объем нервных центров, представленный головным и спинным мозгом, сильно превышает объем у негра» [21, с. 30]. Подобным образом Поль Брока, основавший в 1859 году Антропологическое общество в Париже, в своей книге Mémoires d'anthropologie (1824–1880) выстраивал на сравнении различных физических данных теорию о врожденном превосходстве мозга европейского человека. Этнографическая фотография также должна была выработать каноны и приемы, следуя которым можно было наглядно демонстрировать специфику представителей различных народов и рас. Она была призвана создать визуальный каталог человека как биологического вида, который одновременно отражал бы различные этапы развития культуры.

Элизабет Эдвардс в своей работе говорит о монолитности всего множества снимков, созданного фотографами-антропологами. По мнению этого исследователя, стандартизация изображений, единообразие тонального диапазона – все это «усиливает таксономическое прочтение изображений, которое формирует единый антропологический объект, а не серию снимков, обладающих каждый своей семиотической энергией» [20, с. 71]. Подобное суждение подкрепляет мысль о стоящей перед этнографией задаче – создать целостный образ Другого как «дикаря».

На этих снимках должна была содержаться исчерпывающая репрезентация тела, которая подразумевала учет метрических параметров, формы и силуэта, а также традиционное одеяние или ритуальное облачение. В альбоме «Этнографическая галерея человеческих рас», изданном в 1875 году, содержится лишь часть огромного собрания этнографических снимков Карла Даммана. Его содержание позволяет выделить несколько типов фотографий



Илл. 1. Страница из этнографического альбома, Южная Африка. Последняя треть XIX в. Предположительно – Дж. Т. Фернейхоу, Ф.Х. Грос, фотостудия Crewes & Van Laun

данной специализации. Альбом включал в себя отрывные листы с изображениями различного формата: здесь были представлены и карточки-визитки, и фотографии кабинетного формата. Снимки одиночной сидящей или стоящей фигуры в фас и в профиль (погрудное, поясное или изображение в полный рост) были специфическими для этого направления фотосъемки. Эта манера как раз и наделяла его признаками, определявшими этот жанр в поле научного взгляда. На этих фотографиях фигура могла быть также помещена на фоне измерительной шкалы, а в альбоме «портрет» мог соседствовать со снимками ландшафта, окружающего поселение.

Фризо указывает на то, что в дальнейшем «именно этнографические методы послужат моделью для судебной антропометрии» [14, с. 267], ссылаясь на карьеру Альфонса Бертильона. Примечательно, что отец Бертильона являлся вице-президентом Антропологического общества Парижа, поэтому связь между антропологией и криминалистическим опознанием в прямом смысле слова носит генеалогические черты.

Создавались групповые снимки, которые так же, как и одиночные, основывались на традициях жанра портрета – не индивидуализирующего, а, напротив, обобщенного, аккумулирующего признаки «дикаря». Наряду с этим создавались жанровые фотографии, на которых представали постановочные или действительно документальные сцены из повседневной жизни различных народов. Здесь можно было увидеть предметы быта, орудия труда и охоты, ритуальную атрибутику. Местные жители представали на фотографиях либо совершенно нагими, то есть так, как они ходили в повседневности, либо в традиционных праздничных нарядах и украшениях: их тела, с точки зрения европейца, были отмечены минимальными признаками культуры.

Когда Валерий Владимирович Савчук пишет о фотоснимках тела, он вспоминает известное суждение о том, что «для архаического человека все тело было лицом, поэтому лицо не локализовалось и не выделялось в институцию власти, чести, знатности», и в тоже время «тело без татуировки (а также шрамов или украшений, наделенных социальной символикой. – прим. Ю.А.) – тело некультурного, зверя, на котором нет знаков и символов» [11, с. 131]. Зритель XIX века, существующий в реальности, где контроль над индивидуальным

телом оказался в юрисдикции властных структур, представленных церковным, медицинским и педагогическим институтами, при столкновении с изображением «дикаря», по сути, оказывался один на один со свободным телом. Для этнографии и антропологии тело выступало культурным объектом, подлежащим интерпретации. Оно одновременно было вписано в парадигму эволюции человека и являлось артефактом, который стоял в одном ряду с творениями зодчих и природными объектами на чужих территориях. И фотография позволяла предъявить другой «вид» человека европейскому обществу.

Свободное тело, лишенное тех форм, которые ему придавали предметы европейского гардероба XIX века, делало его объектом наблюдения цивилизованного человека. В глазах европейца оно не было наделено социальной защитой, и нагота выступала маркером доступности для наблюдения. Кьюминс отмечает, что «фотограф-этнограф делает снимки Другого для своей культуры, а не для культуры субъекта. Более того, при создании фотографии он опирается на свой культурный контекст, потребности и понимание Другого» [19, с. 45]. Таким образом, за представителем одного из колонизованных народов, оказавшегося перед объективом фотографа-европейца, закрепляется его подчиненное положение. Здесь фактически буквально воплощается наблюдение Сьюзен Сонтаг о том, что фотоаппарат «это сублимация ружья», а «сфотографировать человека — значит совершить над ним некоторое насилие» [13, с. 27].

Логическим продолжением и исчерпывающим доказательством подобного понимания этнографической фотографии можно считать знаменитые Всемирные колониальные выставки (в Лондоне 1886 г., The Greater Britain Exhibition of 1899 и уже гораздо позднее Международная колониальная выставка в Париже – 1931 г.) и показы так называемых «естественных людей», которые пользовались большой популярностью во второй половине XIX в. в Германии и Франции. В начале XX века такой тип публичного мероприятия во Франции был осознан как политически значимый, и в 1906 году был учрежден Национальный комитет по проведению колониальных выставок, что говорит о планах их регулярного проведения. Состоявшуюся в 1893 году в Чикаго Великую Колумбову выставку можно считать высшей точкой проявления европейского колониализма: приуроченная к 400-летию открытия Америки она знаменовала собой

полный успех экспансии европейской культуры. Здесь помимо промышленных достижений были представлены также и коренные народы континента, которые оказывались в роли экспонатов на своей же земле. Объекты, представляющие собой крупнейшие достижения колониального империализма европейских государств, и были призваны утвердить все подобные мероприятия. Так же как Всемирные выставки демонстрировали прогресс человеческой мысли, достижения науки и искусства, так целью проведения этнографических выставок было наглядно представить прогресс человека как биологического вида.

Реймонд Корби характеризовал сформулированный вектор отношений между народами метрополии и колоний следующим образом: «Империалистическая экспансия была представлена в терминах социальной дарвиновской естественной истории и ев-



Илл. 2. Эдвард Ш. Кертис. Рассказ истории, апачи, 1903. Bruce Kapson gallery

ропейской гегемонии в качестве естественного и поэтому желаемого развития» [18, с. 359]. Экспонирование живых людей, которые под взглядами публики занимались ремеслом, приготовлением пищи, исполняли танцы своего народа и в целом являли посетителям некий характерный фрагмент своей повседневной культуры, сводило их до лишенного воли объекта наблюдения, каким в той же степени могла быть новая модель паровоза. Фотоснимки, на которых запечатлены импресарио с группой южно-американских индейцев (1883), Огненной Земли (1889) или Суринама (1883), а также более поздний снимок 1930 года, где вокруг занятых трапезой африканских женщин толпятся посетительницы, наглядно показывают противопоставленность европейского тела и тела «дикаря».

Анализируя значение женского корсета, Ричард Сеннет приходит к выводу, что «тело, противоестественно затянутое, лишается своей непосредственной выразительности. Уничтожив все следы живого естества, человек делается менее уязвим для любознательных глаз» [12, с. 193]. То есть смоделированный одеждой образ тела служил для субъекта спасительной маскировкой в условиях пристального внимания к внешним проявлениям каждого члена общества. Тела же «дикарей», с одной стороны, представали перед обывателями (как посетителями выставок, так и рассматривающими фотоснимки) совершенно «безоружными», поскольку были лишены всех тех знаков, по которым можно было расшифровать их личность; с другой стороны, именно по этой причине «дикарь» пугал – к пониманию его реакций и его статуса у такого зрителя не было ключа, поскольку привычные принципы социальной ориентации здесь не работали.

Европейский наблюдатель XIX века был крайне чувствителен к понятию наготы. Скандальной прихотью считались снимки, на которых графиня де Кастильоне, придворная дама Наполеона III, запечатлевала свои обнаженные ниже щиколотки ноги, и даже «демонстрировать ножки, пусть даже у мебели, считалось непристойным. <...> В любом внешнем проявлении усматривается некий личностный подтекст», поэтому в обиходе были специальные «чехлы для ножек стола или пианино» [12, с. 185], поскольку хозяин дома был в понимании современников неразрывно связан со всем окружающим его визуальным рядом.

Именно нагота и становилась основным характеризующим параметром в процессе восприятия облика жителя колоний, большинство которых находилось как раз в районах с жарким климатом. В результате возникали две тенденции в оценке подобных представителей человечества. Позитивная реакция основывалась на восприятии представителей этих народов «как благородных дикарей, спонтанно и невинно наслаждающихся чистым и естественным райским существованием», такое восприятие уже встречалось в европейской культуре XVIII века [18, с. 347]. Другая, негативная, оценка была в большей степени выгодна и коммерчески, и политически. Реймонд Корби обнаруживает ее в рекламных брошюрах и газетных публикациях, освещающих этнографические выставки и «показы народов» (Volkerschau). «Аборигены из Квинсленда, Австралия, на выставке во франкфуртском зоопарке в мае 1885 года представленные как австралийские негры, были описаны на плакатах как каннибалы и жаждущие крови монстры» [Там же]. При подобной подаче они вызывали у зрителя одновременно неприязнь, страх и все-таки определенное любопытство.

Большую роль в этом играл контекст, в который были помещены представители этих «нецивилизованных» народов. Корби пишет о том, что они «чаще ассоциировались с жизнью в дикой природе, чем с цивилизацией, и их выставляли в местных зоопарках за решеткой или проволокой в выставочных центрах или парках [в Париже был построен в 1859 году Paris Jardin d'Acclimatation]» [18, с. 345]. Позднее Всемирная выставка 1878 в Париже стала одной из первых, где люди «не западной культуры» были представлены в специальных павильонах и «деревнях» (Village indigene). Они воспринимались как часть того огромного комплекса природных явлений, который наука с невероятной энергией осваивала в этот период, наблюдала, разбирала на элементы, чтобы постичь и подчинить.

Шло изучение физиологии, обычаев, производственных отношений народов, чтобы понять природу их отличий от европейцев. Для простого обывателя коренные жители колоний оставались непонятны, они были набором непривычных социальных жестов, противоречащих представлению о порядке и норме, а потому вызывали страх и с трудом соотносились с понятием о человеке в принципе. Понятие «дикарь» попадало в область влияния «отвратительного», выделен-

ного Ю. Кристевой: «Грубое резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, теперь мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое. <...> Есть «нечто», которое я никак не могу признать в качестве чего-то определенного. <...> Отвратительное и отвращение – то ограждение, что удерживает меня на краю. Опоры моей культуры» [6, с. 37].

Колониальные выставки и этнографические фотографии актуализировали ретроспективу человека как биологического вида, позволяли субъекту взглянуть на себя и свое тело в состоянии «детства человечества». В XIX веке перед антропологией как раз и стояла задача определения места других народов относительно европейской цивилизации. Отвращение к «дикарю» основывалось на сходстве с европейским человеком, где базовые признаки homo sapiens (свойственная высшим живым организмам двусторонняя симметрия, различие между конечностями опоры и руками, черты лица, форма черепа, наличие речи и проч.) представали в извращенном виде: словно отражение цивилизованного человека в кривом зеркале, «дикарь» выставлял на показ то, что рекомендовалось скрывать. По этой причине «дикари» гармонично вписывались в модель, которая не требовала большого понимания внутренних механизмов, но была самодостаточна как простое визуальное представление объекта.

Одним из разделов колониальных выставок естественным образом становились площадки, где были представлены публике традиционные для ярмарочного и циркового пространства «фрики» и «мутанты», бородатые женщины, сиамские близнецы и карлики. Это были субъекты, тела которых не соответствовали норме, по этой причине их было легко заподозрить и в моральном неблагополучии. Но в XIX веке подобная демонстрация в пределах зрелищной, игровой среды, какой по сути были выставки, уже не обладала возрождающим аспектом, каким репрезентация деформированного тела (а на самом деле, тела, отличающегося от нормированного представления о нем) могла являться согласно теории Михаила Бахтина.

С одной стороны, здесь так же – «все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые "смешные страшилища"» [2, с. 55]. Но так происходит не в результате творческого осмысления, а в силу умышленного

перенесения самого явления в сферу развлечений. С другой же, это уже была эпоха «риторического смеха, серьезного и поучительного» [2, с. 59], поэтому подобная акция должна была иметь морализаторский и просветительский аспект, о чем будет сказано далее. Из этого вырастала прежняя модель территориально-временной локализации явления, репрезентация которого в повседневной жизни противоречила официальной культуре. Корби тем не менее отмечает, что в период с XVIII по XIX век выставки живых экспонатов все больше ассоциировались с наукой и во время их проведения работали антропометрические и психометрические лаборатории, где любой посетитель мог стать участником изучения, в том числе, расовых характеристик [18, с. 354]. Однако можно предположить, что действительно научное значение эта практика имела для антропологов, так как позволяла собрать богатые статистические данные, а для посетителей это был в большей степени аттракцион, который тем не менее позволял ознакомиться с точными данными, свидетельствующими об отличии «цивилизованного человека» от «дикаря» на собственном примере, и укрепиться в знании своей идентичности на основании точных цифр.

Таким образом, репрезентация коренных народов европейских колоний оказывалась вписанной одновременно и в научный, и в экзотический (все, что могло быть понято как «диковина»; не предполагает аналитического взгляда) дискурсы, что в равной степени подтверждалось и существованием подобных живых экспозиций и жанром этнографической фотографии. Элизабет Эдвардс в своей работе подходит к исследованию фотографии этого направления, исходя из того, что снимки являются материальными объектами с набором неких характеристик (формат, техника создания, оформление), на основе которого изображение актуализировалось в одном из дискурсов. В качестве примера приводится разница в практике издания этнографических фотографий в Германии и Великобритании: «Большеформатные папки, изданные в Германии, предлагали дистанцированное разглядывание, демонстрацию сравнительной систематики, в то время как английские популярные издания одомашнивали научное потребление изображений через размер и формат их репрезентационных форм – зеленый с тиснением составной альбом с позолоченными краями бумаги» [20, с. 72].

Альбомы больших форматов предполагали публичное ознакомление, они наделялись социальной функцией, становились предметом, вокруг которого происходило общение. Они во многом служили прообразом той централизующей общение силы, которой во второй половине XX века стал телевизор.

Во второй половине XIX века были изданы такие богато иллюстрированные альбомы, как «Основные типы различных человеческих рас пяти частей света» Карла Эрнстон фон Бэра (1861) и «Жители Индии: серии фотографических иллюстраций с описанием рас и племен Индостана» (Вотсон и Кайе, 1868–1875). Их оформление предваряло то ощущение, которое должны были испытать зрители: к примеру, альбом с изображениями из Датской Вест-Индии (ок. 1890–1900) был оформлен переплетом из дерева и кожи и был украшен характерным народным орнаментом. Альбомы с большеформатными фотографиями из Японии могли быть облачены в лакированный переплет с перламутровыми инкрустациями. Этим богато украшенным изданиям предшествовали дагерротипы, среди которых также был представлен этнографический жанр; их цена и без дорогого футляра делала их доступными далеко не каждому. Такое внимание к декору можно объяснить желанием создать из просмотра изображений самоценное событие: альбом формировал вокруг себя специфическое виртуальное пространство, в которое оказывались включены зрители. Техническая воспроизводимость как характерное свойство фотографии, выделенное Вальтером Беньямином, позволяла «перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную» [3, с. 21]. Образы «дикарей» оказывались в обстановке европейского дома, подчинялись его правилам и в соответствии с ними интерпретировались.

Публичность просмотра, в свою очередь, должна была сформировать у участников верную трактовку увиденного, которая опиралась бы на моральные нормы поведения в обществе. Таким образом, толстый альбом этнографической фотографии также являлся примером локализации тела, выходящего за рамки общепринятого приличия. Это был предмет роскоши, который позволял проявить на публике верное отношение к «дикарю» (а значит, и к своему телу), продемонстрировать широту своих взглядов, интерес к науке, а в целом – свою поддержку колониальной политики.

Наиболее близок к понятию аттракциона оказался стереоскоп: просмотр стереоскопических изображений, относившихся к этнографическому жанру, фактически имитировал посещение этнографической экспозиции, создавая иллюзию единого пространства между зрителем и объектом наблюдения. О стереоскопическом изображении Герман Гельмгольц в 1850-е писал следующее: «...Эти стереоскопические фотографии настолько близки к природе и столь правдоподобны в отображении материальных вещей, что, взглянув на такую картинку и узнав на ней некий предмет, например, дом, у нас, когда мы действительно видим этот предмет, создается впечатление, будто мы уже видели его раньше и более или менее с ним знакомы» [Цит. по: 7, с. 157]. Сам процесс просмотра, напротив, являлся более интимным по сравнению с перелистыванием страниц альбома большого формата, который должен был при этом лежать на столе. Эта симуляция и была целью создания стереоскопа как изобразительной формы, эффект которой «заключается не просто в подобии, но в непосредственной, очевидной осязаемости» [7, с. 156].

Такой «личный» визуальный контакт требовался обывателю, который ждал от явленного ему образа «дикаря» острых ощущений и интимных телесных переживаний в результате обнаруженных различий (реальных или предполагаемых) со своей идентичностью. Для научного взгляда субъект на снимке был набором специфических социальных и физиологических признаков, подлежащих пристальному изучению и декодированию. Эдвардс приводит в своем исследовании историю одной стереоскопической пары, выполненной в технике альбуминовой печати, — «Купание апачи». Снимки были разъединены в конце 1880-х годов: владельцем одного из них стал антрополог Э.Б. Тейлор, а другого — его коллега, оксфордский биолог Г. Мозели [20, с. 73]. Этот пример демонстрирует, как одна и та же репрезентация тела Другого может перемещаться в «пространстве различных интерпретаций» [Там же].

Эта способность смены отношений между субъектом и объектом также лежит в основе создания симулятивных этнографических документов. Иногда фотографы при создании снимков следовали определенному эстетическому замыслу, но выдавали их позднее за этнографические документы, как это было с известным американским фотографом-пикториалистом Эдвардом Кертисом. В этом

случае репрезентация туземцев становилась художественным приемом, их тела, благодаря данному им «цивилизацией» значению, служили частью единой созданной для них художественной реальности. Как трактует его работы Геральд Визенор, «Кертис создавал пикториальные сцены, как он верил, исчезающей расы, хотя все же он и понимал, что отснятые изображения — не сами туземцы — являются эстетической симуляцией»⁽¹⁾. В то же время принадлежность этнографических снимков «экзотическому» дискурсу наделяла их привлекательностью сексуального характера, в следствие чего изначально документальные фотографии, а также снимки-имитации жизни других народов, попадали в пространство эротического жанра.

Разница между европейской культурой и укладом африканских, южно-американских и островных племен, проживающих на



Илл. 3. Групповой портрет коренных жителей Суринама. Датская колониальная выставка 1883 г. Photographie Française

 Vizenor G. Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist // URL: http://memory. loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay3.html (дата обращения 30.07.2018). территории европейских колоний, а также нравами народов Азии и Востока становилась источником для создания фотоизображений, обладающих для субъекта западной ментальности сексуальным импульсом. Фотографии (их начали делать еще в технике дагерротипии в 40-е годы XIX в.) чернокожих и представительниц других неевропейских народов автоматически попадали в сферу представлений о пассивности и подчиненности модели в силу ее принадлежности к одному из «примитивных» народов. Зритель занимал здесь активную позицию наблюдателя.

К области эротического жанра могли быть отнесены снимки, являвшие стандартное иконографическое решение этнографической фотографии: модели полуобнажены или предстают в абсолютной наготе, в зависимости от обычая их народа, они сидят на стуле (в фас или профиль) или просто стоят перед камерой – эти снимки лишены всякой игровой основы. Грант Ромер полагал, что «хотя изображения не представляли никакой эротической мотивации, они могли вызывать у европейцев сексуальные мысли, для этого они подходили за счет обращения их невинной наготы в свою противоположность» [24, с. 9]. Для европейцев эти женщины оказывались стоящими вне общественной морали, мотив сексуальных отношений с одной из них оказывался неподконтрольным обществу, что в некоторой степени определяло сексуальность экзотики. В то же время подобные антропологические фотографии задействуют прием «остранения»: понятие, суммированное Михаилом Эпштейном как «представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые»(2), воплощается в непривычных женских типажах, их аксессуарах, цвете кожи, т.е. в признаках другой культуры, а также в особых представлениях о сексуальности коренных жителей колоний.

Механизм обострения экзотических чувственных образов заключается в преодолении межкультурного барьера. Тем более что в отличие от сексуальных изображений европейских женщин, которые продавались «из-под прилавка», в Париже эти снимки были

(2) Эпштейн М. Поэтика близости // URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht. html (дата обращения 20.07.2018).

выставлены открыто, поскольку являлись одновременно и объектом развлечения, и предметом научного изучения. В случае с изображениями восточных женщин, «чтобы усилить впечатление наукообразности, фотографы часто снабжали фотографии подписями, где модели описывались не в качестве объектов сексуальных отношений, а как примеры определенных этнических и географических типов «восточных людей» [5, с. 299]. В дальнейшем этот жанр этнографической фотографии стал устойчивым порнографическим сюжетом.

Одним из популярных сюжетов этого направления эротической фотографии был восточный гарем, так как для многих европейцев он был «просто экзотическим продолжением борделя в их собственной стране (больше того, бордели, как и театры жанра бурлеск, часто имели восточный колорит, отсюда термин "экзотическая танцовщица")» [5, с. 300]. Но экзотическая сексуальность мусульманских женщин была недоступна для европейцев, в том числе для художников и фотографов, «поэтому и те и другие продолжали выстраивать постановочные сцены из жизни вымышленных гаремов. Моделей (часто из числа проституток) снимали в "восточных костюмах", а позы выбирались по образцу картин Энгра, Делакруа и других...» [5, с. 299]. Эти модели часто бывали полностью одеты и возлежали на подушках в расслабленных позах. Сексуализация образов строилась на принципе наблюдения, кальян также утверждал его сексуальное содержание. По утверждению Ивана Дэвидсона Калмара: «В таких "этнопорнографических" фотографиях кальян часто заменяет всем знакомый символ проституции - сигарету» [5, с. 301]. Этот символ являлся устойчивым для живописи и был унаследован фотографией уже как общепризнанный и всем понятный (3). Это очень характерный момент: подпись, соответствующий антураж и атрибутика полностью меняли аспект восприятия тела модели.

(3) «Дж. Х. Кохаузен, доктор медицины, уверял, что "свобода курить и пить тесно связана с нравственной свободой. Курение разрушает и добродетель, и красоту. Но, что ж, курите, если вам это нужно, заблудшие девушки. Вы и многие другие женщины еще будете оплакивать свои поступки» (Митчелл Д. Женщины и изображения курения в XIX веке // Smoke: всемирная история курения. С. 394). Это нравоучение на грани медицины и христианской морали свидетельствует о том, что курение являлось символом доступности женщины.

Как отмечает Корби, интерпретация телесных кодов аборигенов колоний как знаков повышенной сексуальной активности была типична для европейцев XIX века: «Другая реакция являла собой сексуальное влечение и любопытство, как это становится понятно из современной прессы и сохранившихся плакатов. Восхищение предположительно невероятной сексуальной потенцией этого едва одетого примитивного существа боролось с пренебрежением в виду их якобы звериной похоти» [18, с. 346–347]. Жорж Батай, однако, не противопоставляет эти симультанно возникающие у зрителя эмоциональные реакции. Его точка зрения основывается на их неразрывности: «нагота противостоит красоте лиц или прилично одетых тел в том, что она приближает нас к отталкивающему очагу эротизма» [1, с. 119].

Однако парадоксальным образом репрезентации свободного тела Другого были направлены, вероятно, как раз на укрепление моральных норм. Это было частью стратегии контроля над телом граждан, которая рождалась в рамках возникшего, по выражению Мишеля Фуко, «дискурсивного взрыва» вокруг секса [15, с. 112]. Признаки живого, естественного тела противопоставлялись телесности индустриальной цивилизации белых европейцев, они становились частью устойчивой характеристики «дикаря», «неполноценного человека», «предыдущей ступени эволюционного развития». Явление в обществе обнаженного тела («оригинал» - на выставке или «копия» – в гостиной) было возможно, поскольку оно принадлежало «неевропейцу». При этом не пробуждалась та ненависть к Другому, который в силу своей неблагонадежности, отмеченной отклонением от общепринятой нормы, мог представлять угрозу для установленного общественного порядка, о которой пишет в своей работе Робер Мюшембле [9, с. 286]. Он был не опасен, поскольку не принадлежал европейской культуре, а служил для нее лишь объектом наблюдения, природным феноменом, облаченным в формулировку «дикарь».

Позиции эволюционизма в этнографии предлагали систему, следуя которой средний класс оказывался той вершиной человеческого существа [18, с. 359], которая была отделена от туземцев колоний многими этапами физического и социального развития. Это позволяло проецировать на образ дикаря негативные, с точки зрения властных структур, телесные проявления и совершить отказ

от них как от несвойственных европейцу, который оставил их далеко позади в ходе становления своей культуры. Пользуясь терминологией Фуко, можно сказать, что «дикарям» была приписана низшая точка становления «культуры себя» [16, с. 52], которая и определяла, с точки зрения современников, необходимость в строгом этикете и до мелочей продуманном туалете.

Сравнивая манипуляции субъекта с этнографическими фотографиями в рамках различных дискурсов, мы обнаруживаем, что сходство в обращении с ними этнографа и потребителя сексуальной продукции в равной степени основано на максимально тесном контакте. Оба типа зрителя стремились к глубокому проникновению в информационное пространство снимка: образ на фотографии требовал от них вмешательства в саму репрезентационную данность. Антрополог из Кембриджа Альфред Корт Хэддон (1855–1940) исследовал культурные объекты с помощью фотографии, для этого он «перекрашивал фотографии, вырезал их и совмещал в различных конфигурациях» [20, с. 73]. Он разрушал целостность изображения, наделяя его части динамическими свойствами, которые позволяли ему использовать визуальный материал для достижения своих целей: создавать для интересовавших его объектов новые ситуации в попытке обнаружить одну из истин о человеке. Ключевым моментом является тот факт, что Хэддону было недостаточно «застывшего» документального снимка, он буквально «препарировал» его, то есть являл образец научного взгляда на фотографию как рабочий материал, предполагающий деконструкцию и анализ.

Эдвард Корби говорит о взаимосвязи «между выставками колониальных туземцев и научным сбором материала, измерениями, классификацией и их подачей», что сосуществовало с наличием в антропологических обществах и музеях естественной истории десятков тысяч черепов «дикарей» [18, с. 355]. Известно также, что привезенная в числе прочих женщина народа Кхойкхой (юго-западная Африка) скончалась во время выставок в Европе, после чего ее тело стало материалом для вскрытия Жоржа Кювье, который стоит у истоков сравнительной анатомии и палеонтологии. Сравнивая эти факты, мы приходим к выводу, что отношение антропологов и к телу на фотографии, и к реальному телу «дикаря» носило схожий характер – все это являлось материалом, безличным объектом

детального исследования, что представляется естественным для научного видения мира. В то же время, подобная оценка транслировалась и обывателю, ему прививалось отношение к телу Другого как объекту беззастенчивого публичного наблюдения и, возможно, публичного обсуждения.

Европейская внешность и костюм определяли другую направленность взгляда, который должен был в этом случае выявить больше деталей и определить социальное положение человека и его моральные качества. Поэтому наблюдение за человеком из цивилизованного мира заведомо предполагало возможность дальнейшей коммуникации, с обеих сторон опирающуюся на единые социокультурные координаты. В случае с жителем колонии подобная ситуация была исключена.

Эдвардс также приводит пример со снимком зулуской женщины, который принадлежал солдату, воевавшему в конце XIX века в ЮАР: по наблюдениям исследователя, снимок выглядит так, словно его часто «касались, доставали и вновь убирали»: «на его поверхности видны следы отпечатков пальцев, загнуты уголки, края обтрепаны» [20, с. 355]. Автор оценивает подобные свидетельства взаимодействия между субъектом и фотографией как «воплощение колониального взгляда» [20, с. 73], который подразумевает свободу манипуляций с объектом. Обыватель обращается к этнографическому альбому как к некой разновидности зрелища. Он руководствуется иллюзией своей осведомленности о жителях колоний, одновременно реализует свое право на насилие взглядом (пусть опосредованно, через снимок) по отношению к местному населению колоний. Корби отмечает, что в этом заключается очередная характерная для XIX века стратегия власти и выражается она формулировкой «видеть – значит знать» [18, c. 364].

Мы приходим к выводу, что этнографическая фотография функционировала в интересах официальной позиции власти по отношению к телу и способствовала укреплению границы между носителем европейской культуры и представителями коренных колониальных народов. Это разделение формировалось на основании различия телесных практик, где «цивилизованное» тело на протяжении всей жизни субъекта было скованно сводом правил морали и этикета, а тело на фотографии являло собой модель свободной телесности, которая

таким образом сливалась с понятием «дикаря» или «примитивного человека». Термин «примитивный человек» активно использовал в своей работе, к примеру, Фигье, в то же время представления о варварстве и примитивности чернокожих фигурировали в прессе того времени, освещавшей европейскую экспансию в Африке. Только в случае, когда этнографическая фотография получала интенцию эротизма или, напротив, изображение сексуального содержания перенимало черты этнографического документа, происходило не отторжение, а отождествление своего тела с телом Другого, через которое следовало познание своего тела как живого и способного к экспрессии. Этнографическая фотография оказывалась аккумулятором признаков «дикаря» и, одновременно, позволяла ту жизнь тела, которая подавлялась в обществе, перенести на собранные в ней образы, тем самым совершить отказ от них или воссоединиться с ними на основе сексуального переживания.

Скажем несколько слов о некоторых интересных поворотах на пути развития этнографической фотографии в современности. Во второй половине XX века этнографическая фотография стала участницей диаметрально противоположных процессов в европейской культуре, связанных с борьбой чернокожих американцев за свои права. Здесь следует вспомнить последовательность нескольких взаимосвязанных событий. В 1963 году Мартин Лютер Кинг произносит свою знаменитую речь «У меня есть мечта», годом позже он будет удостоен Нобелевской премии за борьбу против расовой дискриминации. В 1967 году Ив Сен-Лоран первым в истории высокой моды создает коллекцию, посвященную Африке. Кутюрье включил в нее элементы аутентичной одежды, традиционные украшения и ткани африканских народов. В том же году американский фотограф Ирвин Пенн создает для Vogue серию снимков, иллюстрирующих эссе антрополога Жака Маке «Поиски красоты в Дагомее» (номер за декабрь 1967 г.). Виктория Роз Пасс отмечает, что отличительной чертой этих изображений и самого текста была сфокусированность на женщине. Это выделяло их на фоне других этнографических материалов того времени, где в центре внимания оказывался мужчина (как это происходило в материалах National Geographic). Причиной этого была ориентированность политики журнала на женскую аудиторию.

Пенн первым стал снимать моделей на простом сером или белом фоне. Группа женщин в национальной одежде сидит на полу, в другой группе – женщины на заднем плане стоят. Все модели смотрят прямо в камеру, не смеются и не улыбаются. Они полуобнажены, согласно своим традициям, и на их темных телах выделяются яркие ткани, нательные рисунки и украшения. Именно этим «аксессуарам» посвящен текст Маке, в котором он не только дает ключи к пониманию символики этих знаков, но подходит к тому, что их макияж «это качественный экспромт и смелость цвета психоделического декора» [23, с. 161]. Таким образом он обнаруживает сходство между чертами культуры племени из Дагомеи и окружающей его действительностью, где психоделика 1960-х была одним из ведущих стилей. При этом серый фон, ракурс и композиция довольно точно повторяют иконографию этнографических снимков XIX века, а выбранные при печати тона делают ее похожей на колоризованную после создания черно-белую фотографию.

К подобному выводу приходит и Виктория Роз Пасс при анализе снимков Пенна для другого выпуска журнала (иллюстрации к эссе Мэри Р. Генри «Кирди из Камеруна», декабрь 1969 г.), где изображены воины Камеруна с женщинами. На одном снимке воин изображен сидя (на всех снимках он держит копье), а женщина стоит рядом, положив руку ему на плечо, на другом – он сидит широко расставив ноги, его поза говорит об уверенности в себе и готовности принять вызов. Женщина иллюстрирует подчиненное положение и доверие, традиционно ассоциирующиеся с «примитивными» культурами. Как пишет Виктория Роз Пасс, этот исследователь характеризует их как реминисценцию на эротико-этнографические открытки XIX века и полагает, что они отражают стереотипный взгляд на этнографического Другого.

Однако в контексте приведенных выше фактов из истории начала 1960-х можно интерпретировать эти публикации в Vogue как, напротив, интеграцию культуры племен с бывших колониальных территорий, чьи облик и обычаи оставались неизменными (важно, что Камерун и Республика Дагомея получили независимость также незадолго до этого, в 1960 году). Надо принять во внимание, что они являлись частью большого проекта «Миры в маленькой комнате» Ирвина Пенна, для которого он еще с 40-х годов делал фотографии

жителей из разных стран. Все они назывались просто: «Отец и сын с яйцами, Куско», «Двое из Новой Гвинеи с волосами из травы», «Пара хиппи. Он вегетарианец». Параллельно он создал еще одну обширную серию снимков «Мелкая торговля в Париже, Лондоне и Нью-Йорке», состоящую из точно таких же лаконичных черно-белых снимков людей разных профессий. Они точно так же отсылают зрителя к фотопортретам второй половины XIX века, люди на которых стремились продемонстрировать свою профессиональную принадлежность. Фотографии Пенна представляют на сером фоне одну или пару фигур с атрибутами, характеризующими их деятельность: «Шеф-повар», «Глубоководный дайвер», «Продавщица шаров» и т.д. В 1974 году выбранные снимки из обеих серий были объединены в альбом-книгу «Миры в маленькой комнате».

Исходя из этого, изображения представителей различных племен, размещенные в одном из ведущих журналов мира моды наравне с иконами стиля, скорее были призваны обогатить экзотической эстетикой сознание читательниц, расширить горизонт их представлений о красоте и сексуальности, вооружить их идеями для поиска новых форм при создании своего образа. Этот эпизод показывает, как устойчивая форма этнографической фотографии XIX века поменяла свое смысловое наполнение, оказавшись в новых условиях.

В наши дни перемены произошли и с категорией авторства этнографической фотографии. Дело в том, что в процессе взаимодействия с новыми медиа, происходившем на протяжении нескольких поколений, представители «примитивных» народов, которые живут, сохраняя обычаи предков, осознали, что им не обязательно оставаться пассивными моделями для съемки. Им также стало понятно, что на этом можно неплохо заработать. Так поступают представители племени Мурси, к которым турфирмы организуют целые туры для профессиональных фотографов и любителей. За каждый снимок «модель» получает денежное вознаграждение. Можно сказать, что для них взаимодействие с европейской культурой происходит в том числе посредством их собственного тела, запечатленного на снимках. Теперь они сами моделируют свой образ в качестве носителя той или иной аутентичной культуры.

Более того, иногда жители соседних территорий, не относящиеся к народности, чей колорит пользуется популярностью у туристов,

попросту копируют его для заработка. К примеру, на острове Занзибар турист не всегда может быть уверен, что фотографируется с настоящим представителем племени Масаи (одним из самых «популярных» африканских племен). То есть речь уже идет о процессах коммерциализации этнического колорита со стороны самих его носителей (и подражателей). В то же время для носителей европейской культуры такое запечатление сохранившейся практически неизменной жизни малочисленных народов становится бизнесом или хобби, включается в парадигмы досуга, работы, предпринимательства, современной игровой культуры. Эти изображения заполняют частные архивы, информационные ресурсы туристических компаний, научно-популярные издания и, как правило, несут положительный эмоциональный заряд.

На контрасте с ними в СМИ постоянно возникает информация (текстовая и визуальная), свидетельствующая о тяжелых условиях жизни на территориях бывших колоний (особенно много таких материалов создается на территории африканских стран). Негативный образ создают также фотопроекты социальной направленности, цель которых привлечь внимание к той или иной проблеме.

Это, безусловно, необходимые части системы, куда входят благотворительные, образовательные, политические, медицинские и творческие институты. Однако в результате визуализация жизни в Африке оказывается представлена двумя контрастирующими между собой моделями, которые призывают либо к состраданию, либо к потреблению. Европейская культура по-прежнему позиционирует себя как «старшего брата», чей долг оказать покровительство слабому или хотя бы следить за его жизнью. В этом контексте интересен факт существования интернет-проекта «Африка каждый день» (Everyday Africa), выбравшего для своей реализации пространство Instagram. Его основатели – журналист Остин Мерилл и фотограф Остин Дикампо - носители европейской культуры, которые пережили опыт длительного соприкосновения с современной Африкой и ощутили, насколько стереотипным является представление о ней. Этот частный проект ориентирован на создание образа Африки вне экстремальной ситуации, какой она обычно предстает в новостях. Сам Мерилл говорит: те, кто многие годы прожил в Западной Африке в качестве журналистов и волонтеров Корпуса мира, знают, что «на самом деле



Илл. 4. Эдвард Эчвалу. Женщина-боксер в импровизированном тренажерном зале в Катанге. Everyday Africa. 2015

жизнь подавляющего большинства людей здесь основную часть времени на редкость обычная»⁽⁴⁾. В настоящее время над проектом работает команда из 35 фотографов (как из числа местных жителей, так и международных корреспондентов), которая занимается созданием снимков, отражающих красоту повседневной жизни.

Центральным объектом каждого снимка, как правило, является фигура человека или группы людей, которые просто идут или едут по улице, занимаются повседневными делами (работа, домашнее хозяйство, досуг). Чаще всего это уличные снимки, сиюминутные и совершенно естественные, хотя есть примеры явно срежиссированных фотографий (но не выходящих за рамки целей проекта). Мальчик в белой одежде бежит по шоссе на фоне пустыря, он пойман фотографом в момент, когда обе его ноги оторвались от земли; мужчина

(4) Canal G. This Brilliant Instagram Account Wants to Change How People See Africa // Global Citizen [Электронный ресурс] URL: https://www.globalcitizen.org/en/content/instagrameveryday-africa-stereotypes-photography/ (дата обращения 23.07.2018).

в ярко малиновых штанах поднимает штангу, позади него темный сарай и лежащая корова; девушка в красных боксерских перчатках тренируется возле дома; женщина чистит овощи над синей миской и смеется; дети в темноте играют в iPad.

Люди на снимках сняты со всех возможных ракурсов (в фас, в профиль, в полный рост, в три четверти, в кадре оказывается только лицо или фигура снята со спины так, что лица не видно совсем). Это позволяет создать из совокупности всех этих фотографий виртуальную толпу, где смотрящий успевает кого-то рассмотреть целиком, а кого-то заметить уже уходящим⁽⁵⁾. На всех снимках представлена естественная пластика тела, часто сделан акцент в виде яркого цветового пятна, снимки очень редко черно-белые.

Задача фотографов прозрачна – создать на будничном материале изображение, наделенное эстетической ценностью, не прибегая к спекуляции колоритом местной жизни. Но главное, авторы снимков стремятся доказать, что картина нищеты и страдания не является исчерпывающей характеристикой Африки. Социальная сеть Instagram, где реализуется проект, априори существует как собрание снимков, которые должны представлять повседневную жизнь людей (хотя, безусловно, пользователи широко пользуются способностью фотографии моделировать реальность). Пролистывание ее страниц – как бы заглядывание в чужие окна или зеркала, а также совмещение взглядов, при котором случайному пользователю открывается мир, каким его видит (или хочет видеть) автор опубликованного снимка.

Совершенство нынешней техники в данном случае преобразило саму идею повествования о жизни народа в категориях художественности. Эдварду Кертису для этого приходилось тщательно выстраивать кадр; участники же проекта «Африка каждый день» используют приемы моментальной стрит-фотографии, которая с самого своего возникновения существует на стыке этнографической, социальной

(5) В 2017 году было отобрано более 250 фотографий, представляющих примерно 40 африканских государств. Они вошли в альбом Everyday Africa: 30 Photographers Re-Picturing a Continent, изданный в твердом переплете. Создателям проекта представлялось необходимым создать такое материальное свидетельство. Альбом предполагает, безусловно, более длительное рассматривание фотографий, чем их быстрое пролистывание на экране мобильного устройства или компьютера. Его можно воспринимать как некий ответ всем тем этнографическим альбомам, созданным более ста лет назад.

и художественной фотографии. В этом авторы очень близко подходят к тем задачам, которые ставил перед этнографией антрополог Клиффорд Гирц: «Правдивость этнографического описания покоится не на способности ученого схватывать факты примитивной жизни в дальних странах и привозить их домой, как маски или резные статуэтки, а на его способности прояснить, что же происходит в этих отдаленных местах, рассеять недоумение («что за люди там живут?»), которое естественно возникает при знакомстве с непривычными действиями, вызванными неизвестными причинами» [4, с. 24]. Этой обязанности этнографа самому интерпретировать собранный материал для создания «насыщенного описания», как называет Гирц этнографию, во многом отвечает повествование о жизни в африканских странах, преломленное через персональный взгляд фотографа, находящегося внутри репрезентируемой им культуры. В 2014 году подобные Instagram-проекты появились в Азии, на Среднем Востоке, в Восточной Европе и Латинской Америке, объединившиеся годом позже в сообщество Everyday Projects.

Подводя итог, можно сказать о том, что перед нами стоит вопрос о существовании нехудожественной, возникающей де факто стилизации под этнографическую фотографию, которую можно назвать постэтнографической. А одной из ее отличительных черт является осознанная включенность «моделей» в процесс создания репрезентации своей культуры.

Список литературы:

- **1** Батай Ж. История эротизма. М.: Логос/Европейские издания, 2007. 198 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
- **3** *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 241 с.
- 4 Пирц К. Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
- 5 Калмар И. Дэвидсон. Кальян в гареме: курение и восточное искусство // Smoke: всемирная история курения / под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 293–306.
- 6 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
- **7** *Крэри Д*. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.
- **8** *Митчелл Д.* Женщины и изображения курения в XIX веке // Smoke: всемирная история курения / под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 389–402.
- **9** *Мюшембле Р.* Оргазм, или Любовные утехи на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней. М.: НЛО, 2009. 512 с.
- 10 Никонова С.Б. Парадигматический параллелизм естественно-научного и эстетического подходов к осмыслению природы в Новое время // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012, № 2. С. 77-85.
- **11** *Савчук В.* Философия фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета. 2005. 253 с.
- **12** Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. 424 с.
- 13 Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- **14** *Фризо М.П.* Дело о теле // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina; А.Г. Наследников, 2008. С. 259–271.
- **16** Фуко М. История сексуальности III. Забота о себе. М.: Рефл-бук, 1998. 288 с.
- 17 Штернберг Л.Я. Этнография // Энциклопедический словарь. Т. XLI. СПб.: Брокгауз-Ефпон. 1904. С. 180–190.
- 18 Corbey R. Ethnographic showcases, 1870–1930. Cultural Anthropology, Vol. 8, № 3 1993. P. 338–369.
- 19 *Cummins B.* Faces of the North. The Ethnographic Photography of John Honnigmann. Natural Heritage/Natural History Inc. Toronto, 2004. 149 p.
- 20 Edwards E. Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs. Visual Studies, Vol. 17, N^0 1, 2002. P. 67–75.
- 21 Figuier L. The Human Race. London, Chapman & Hall, 1872. 598 p.
- 22 Kharel D. Visual Ethnography, Thick Description and Cultural Representation // Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology. Vol. 9. 2015. Pp. 147–160.
- 23 Pass V.R. Encountering Africa in Vogue: Irving Penns' African Essays // Women's Magazines in Print and New Media. New York and London: Routledge, 2017. Pp. 155–171.
- 24 Romer Grant B. Die erotische Daguerreotypie. Weingarten: Kunstverlag Weingarten GmbH, 1989. 112 p.

Ключевые слова: телевидение, массмедиа, экранная культура, дополнительная визуализированная информация, линия, точка, художественный образ, экранное пространство.

Шабалин Владимир Васильевич

Кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства РФ, Москва ORCID ID: 0000-0001-5752-2983 v-shabalin@mail.ru **Key words:** television, poetics of screen media, artistic image, augmented reality, line, point, screen space, television footage.

Shabalin Vladimir V.

PhD in Art, cameraman, the Apparatus of the Russian Government, Moscow ORCID ID: 0000-0001-5752-2983 v-shabalin@mail.ru

Image of Line in the Space of a Television Shot

The article considers line as an image in the space of a television frame. The author analyzes the concept of "line" from the point of view of the screen form, describing the means of reality objects realization; reveals the specifics of additional visualized information, namely, the transition of its elements to the status of augmented reality. Special attention is paid to the conceptual construction of the composite structure of the TV screenshot. The article examines the artistic image of the line, its sensual content and potential of meaning.

ШАБАЛИН В.В.

Образ линии в пространстве телевизионного кадра

В статье рассматривается линия как образ в пространстве телевизионного кадра. Автор исследует понятие «линия» с точки зрения экранной формы, анализируя средства воплощения объектов реальной действительности; выявляет специфику дополнительной визуализированной информации, а именно переход ее элементов в статус дополненной реальности. Особое внимание уделяется концептуальному построению композиционной структуры телекадра. Исследуется художественный образ линии, его чувственное содержание и смысловой потенциал.

Грани различных предметов или узкие полосы на их поверхности сопровождают человека в быту, являя повседневные варианты линий. В философии же линиям отводятся передовые позиции на протяжении многих лет, начиная с временной линии. Ей уделялось особое внимание в трудах П.А. Флоренского, который отмечал: «Всякий образец действительности... имеет свою линию времени» [8, с. 197]. Продолжить примеры переносного значения можно словосочетаниями «линия укрепления», «линия сообщения» или, например, фразеологемой «ни дня без строчки», относящейся к творчеству писателей и вышедшей из Апеллесовской заповеди «ни дня без линии!».

Вместе с тем понятие «линия» имеет как прямое употребление в архитектуре, так и вообще присутствует в нашем трехмерном мире, где есть и нить в виде линии, и подобный ей луч света. Поэтому широко употребляемый термин мы будем рассматривать, избегая позиции «наивного реализма» [5, с. 64] и строго разделяя объект, схожий с прототипом в обыденной жизни реципиента, и его художественный образ. Линия наравне с пространством и формой входит в «базовые визуальные компоненты» [1, с. 16]. Поэтому рассмотрение зрительного аспекта феномена линии мы начнем с его проявления в восприятии окружающего нас мира.

Мы мысленно представляем линию, когда думаем о маршруте предстоящей поездки или линии горизонта. «Линия – это факт нашего восприятия. Она существует только у нас в голове. Линия – результат восприятия нами других зрительных компонентов, которые позволяют нам осознавать линию, однако ни одна из линий в реальности не существует. Форма так же, как и линия, является воображаемой,



Илл. 1. Скриншот телевизионного кадра со статичными полосами на фоне, программа «Смотр». НТВ

так как все формы возникают непосредственно из придуманных линий» [1, с. 17], – подтверждает своим высказыванием Брюс Блок.

И действительно, познакомить человека с образным явлением можно только одним способом – предъявив его, то есть «создав условия, необходимые для возникновения этого образа» [5, с. 62]. Иначе говоря, изобразить, в том числе и в виде линии, подобно первой картине, в которой линия «окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену» [4, с. 84]. Современный телеэкран являет множество линий, насыщающих его поверхность в изображениях, включая фон мизанкадра из световых полос (см. илл. 1⁽¹⁾).

Более того, светотеневой фоновый рисунок может быть в динамичном состоянии. Если говорить о стиле оформления студий новостных программ, то такой рисунок синтезируется компьютерным способом и представляется не проекционно на вертикальную поверхность, а изображается на экране-декорации (см. илл. 2⁽²⁾).

Смотр: телевизионная программа [Электронный ресурс]//НТВ (телевизионный эфир: 07.10.2017), – Режим доступа: http://www.ntv.ru/video/1523950/ (дата обращения 26.05.2018).

[«]Итоги недели» с Ирадой Зейналовой. Телевизионный эфир HTB от 27.08.2017) // URL: http://www.ntv.ru/video/1510281/ (дата обращения 28.08.2017).



Илл. 2. Скриншот телевизионного кадра с динамичным свето-теневым рисунком из полос на фоне студии, программа «Итоги недели с Ирадой Зейналовой». НТВ



Илл. 3. Скриншот кадра из «видео 360» с использованием дополнительной визуализированной информации. RT



Илл. 4. Скриншот телевизионного кадра с использованием дополнительной визуализированной информации. Россия 24

При исследовании линии как образной составляющей структуры телекадра возникает вопрос: какой фактор при визуализации экранного пространства влияет на добавление в мизансцену прямых или изогнутых динамических линий?

Рассмотрим фрагмент уникальной панорамной экскурсии по Большому театру, выполненной в формате «видео 360» (RT, Россия), когда зритель видит цветные линии, окружающие образ здания на экране (см. илл. $3^{(3)}$).

На первый взгляд, динамичные линии, гармонично наполняющие экранное пространство кадра, как бы не дают уже имеющимся в нем объектам композиции «расшататься». При этом дополнительная визуализированная информация играет и иную роль. Линии располагают к качественно иному зрительскому восприятию контента — смысловому сопряжению с основным аудиовизуальным потоком в одном случае, а в другом — линия, «благодаря многочисленным



Илл. 5. Скриншот телевизионного кадра с линией как дополненной реальностью в виде вектора направления движения спортсмена. Телетрансляция TELESPORT7

изгибам как бы стремится превратиться в плоскость, "складчатая" же плоскость — в объемную фигуру» [7, с. 15]. Таким образом, в художественном образе линии кроется потенциал визуального уплотнения объема экранного пространства (см. илл. $4^{(4)}$).

При изменении ракурса видеосъемки, объекты дополнительной визуализированной информации, согласно правилу линейной перспективы, изменяются геометрически вместе с окружающими их на экране образами объектов реальной действительности (см. илл. $5^{(5)}$). В связи с чем, линия включается в основу, в фундамент кадра, переходя в разряд элементов дополненной реальности (AR – augmented reality). Так, двухцветная полоса сравнения скорости на определенном отрезке трассы участников соревнований в санном спорте воспринимается на экране как элемент композиционной





Илл. 6. Скриншоты телевизионных кадров из программы «Вести в субботу». Россия 1 HD

структуры кадра, задействованный в его основе. Более того, в некоторых случаях линия вообще является композиционной доминантой кадра (см. илл. $6^{(6)}$).

(6) Анонс телевизионного материала «Вести в субботу». Россия 1 НD (дата телевизионного эфира 17.02.2018) // URL: https://russia.tv/video/show/brand_id/5217/episode_id/1687947/video_id/1796328/ (дата обращения 18.02.2018).

⁽⁴⁾ Лазарева А. Легкая промышленность: Золотой глаз: специальный репортаж [Электронный ресурс] / А. Лазарева // Россия 24 (телевизионный эфир: 15.11.2015). Режим доступа: https://www.vesti.ru/videos/show/vid/662591/#/video/https%3A%2F%2 Fplayer.vgtrk.com%2Fiframe%2Fvideo%2Fid%2F1445812%2Fstart_zoom%2Ftrue%2Fshow ZoomBtn%2Ffalse%2Fsid%2Fvesti%2FisPlay%2Ftrue%2F%3Facc_video_ id%3D662591 (дата обращения: 29.07.2018).

⁽⁵⁾ Санный спорт. Индивидуальные соревнования. Женщины. Заезд 1: телевизионная трансляция [URL] // TELESPORT7 (телевизионный эфир от 12.02.2018, 13:45).



Илл. 7. Скриншот телевизионного кадра из программы «Голос». Первый канал

Вместе с тем в экранном пространстве, которое отображает зрительный зал при световом шоу, художественный образ линии довольно часто определяется лучом прожектора. С помощью современных осветительных приборов в «дымовой» среде сцены след луча обретает визуальную телесность, подчеркивая геометрию мизансцены. Световая декорация получает свое распространение из-за, казалось бы, простоты выстраивания сценического пространства – создания из «ничего». Так несколько световых струн визуально воссоздают плоскость задника съемочной площадки. Нить света, размечающая кулисы музыкального подиума, в экранном пространстве плавно переходит в грациозную линию декорации шоу, имеющую, в отличие от луча софита, изогнутую форму (см. илл. 7⁽⁷⁾).

Подобно световым кинжалам от фар автомобиля, рассекающим туман ночной улицы, потоки света в сценическом пространстве обретают статус художественных линий в зафиксированном телекадре. Образные элементы в виде линий включаются в экранное пространство по разным причинам. В одном случае они уравновешивают композицию телекадра (см. илл. 8⁽⁸⁾), в другом – дополнительно

⁽⁷⁾ Голос. Телевизионная программа. Первый канал, телевизионные эфиры 2017 г.//URL: https://www.1tv.ru/shows/golos-6 (дата обращения 26.05.2018).





Илл. 8. Скриншот телевизионного кадра из программы «Голос». Первый канал



Илл. 9. Скриншот телевизионного кадра из программы «Голос». Первый канал

заполняют кадровое окно (см. илл. 9⁽⁹⁾). Говоря о дополнительном уплотнении экранного пространства необходимо отметить прием, задействующий линии и в ином формате. В перпендикулярной про-



Илл. 10. Скриншот телевизионного кадра из программы «Голос». Первый канал



Илл. 11. Скриншот телевизионного кадра из программы «Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым». Россия 1 HD

екции геометрически линия представляется в виде точки. В мизансцене такая трансформация возможна при наблюдении исходящего луча к объективу телекамеры под прямым углом.

Таким образом, точка на экране – это та же линия, но в другом ракурсе взгляда камкордера. Проводя анализ графических элементов, Пауль Клее писал в своем труде «Педагогические эскизы»: «Активная линия, движущаяся свободно <...> движущая сила – перемещающаяся

точка» [3, с. 4]. Исходя из понимания линии как динамичной точки, ее образ становится значимым элементом в экранной композиции, будучи сопоставлен по габаритам, в некоторых случаях, с крупным планом героя в кадре. Такой режиссерский ход стал одним из преобладающих, придавая визуальному ряду особую искусность (см. илл. $10^{(10)}$).

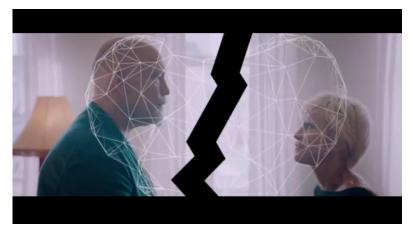
В искусстве светописи траектория «пробегающего» луча состоит из тех же точек, в совокупности выглядящих линией. Если мы рассмотрим в качестве принимающей поверхности фото- или кинопленку, то обнаружим сходный визуальный эффект. На длительных выдержках экспозиции легкая тряска камеры создает смазанное изображение из причудливых линий, которые, как и линиеобразные реальные объекты, привносят колористический акцент в кадр. В виде светящихся канатов объекты-линии зачастую присутствуют физически в студии (см. илл. 11⁽¹¹⁾) и как «предметные образы восприятия имеют чувственную основу» [5, с. 64].

Линия остается основополагающим компонентом структуры кадра, в том числе при одновременном отображении в нем двух сред. Именно по прямой или извилистой линии соприкасаются зримые образы водной и воздушной стихий на экране. Кинематографическим примером послужит фрагмент кинокартины «Чемпионы: Быстрее. Выше. Сильнее» (Россия, 2016), в котором герой фильма тренировался в бассейне перед соревнованиями.

Граница художественных слоев в экранном пространстве может быть ломаной, но при условии, что соприкосновение происходит между водой (или газообразной средой) и твердотельным объектом, который, по сути, эту грань обеспечивает. «Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений» [9, с. 30], — говорит о. Павел. Вместе с тем такие ломанные линии имеют место в сложном полиэкранном кадре как творческий

¹⁰⁾ Там же.

⁽¹¹⁾ Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым : телевизионная программа [Элекк тронный ресурс] // Россия 1 HD (телевизионный эфир: 25.03.2018), – Режим доступа: https://russia.tv/video/show/brand_id/21385/episode_id/1735867/video_id/1833607/ (дата обращения 29.07.2018).



Илл. 12. Кадр из кинофильма «Про любовь. Только для взрослых», режиссеры Анна Меликян, Резо Гигинеишвили, Павел Руминов, Наталья Меркулова, Нигина Сайфуллаева, Алексей Чупов, Евгений Шелякин. 2017, Россия

прием разделения условной сферы размещения героев (см. илл. 12). Иммануил Кант писал: «Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе всех внешних созерцаний» [2, с. 64]. Разделение героев «ломаной» линией в экранном пространстве схематически может предвосхищать и разлом их личных отношений.

Линии как сложный образный компонента пространства телевизионного кадра заключает в себе обширные художественные возможности. Относясь к первичным выразительным средствам, линия обладает высоким семантическим потенциалом. При этом она несет в себе и смысловые функции в качестве дополнительной визуализированной информации (дополненной реальности), и держит композиционный каркас структуры телекадра. Более того, отталкиваясь от количества линий в телевизионном изображении, принято исчислять его четкость.

Являя собой нечто ощутимое лишь визуально, линия описывает грани реальных предметов, и в то же время условно присутствует на отрезке созидательно-созерцательного процесса – от демонстрации телевизионного контента на телеэкране до его восприятия зрителем, локация которого на киносеансе, кстати сказать, весьма специфична. Пространство зала заключено между экраном и проектором, в отличие от помещения для телепросмотра, где оптическая линия

восприятия изобразительного ряда напрямую прокладывается от экрана к реципиенту и не совпадает с условным отрезком «источник ТВ-сигнала – экран», как отмечает В.И. Михалкович на страницах книги «Очерк теории телевидения» [см. подробнее: 6, с. 109]. Телевизионное изображение – «подвижный, неустоявшийся, только формирующийся абрис предметов. Завершить формирование, придать изображению не оптическую, но содержательную, смысловую определенность и должен зритель, оказывающийся, по сути, конечным звеном коммуникативной цепи» [6, с. 110].

Таким образом, значение линии как составляющей картины мира и элемента визуальной культуры невозможно переоценить. И настоящая статья лишь начало рассмотрения данной большой темы, ожидающей дальнейшего детального изучения.

Список литературы:

- **1** *Блок Б.* Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа / Пер. с англ. Чиликиной Ю.; под ред. Монетова В., Казючица М. М.: ГИТР, 2012.
- **2** *Канти И.* Критика чистого разума / Иммануил Кант; [пер. с нем. Н. Лосского]. М.: АСТ,
- 3 Клее П. Педагогические эскизы / Пер. с немецкого Н. Дружковой под редакцией Л. Монаховой / Предисловие Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2005.
- 4 Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 томах. Ред. А.К. Дживелегова и А.М. Эфроса. Переводы, статьи, комментарии А.А. Губера, А.К. Дживелегова, В.П. Зубова, В.К. Шилейко и А.М. Эфроса. Т. 2. М. Л.: ACADEMIA, 1935.
- 5 Логвиненко А.Д. Психология восприятия: Учеб.-метод. пособие для студентов фак. психологии гос. ун-тов / А.Д. Логвиненко; Науч.-метод. каб. по заоч. и веч. обучению МГУ им. М.В. Ломоносова. М.: Изд-во МГУ, 1987.
- **6** *Михалкович В.И.* Очерк теории телевидения / В.И. Михалкович. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996.
- 7 Николаева Е.В. Фракталы городской культуры. СПб.: Страта, 2014. 264 с.
- 8 Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000.
- 9 Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009.

Ключевые слова: культурология, массмедиа, видеоигры, инди-игры, роман, Tale of Tales, Уайльд, Маргерит Дюрас.

Каманкина Мария Валентиновна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва ORCID ID: 0000-0002-5532-5174 masha_kamankina@mail.ru **Key words:** culturology, mass media, independent video game, novel, *Tale of Tales* studio, Oscar Wilde, Marguerite Duras.

Kamankina Maria V.

PhD in Art, senior researcher, Mass Media Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow ORCID ID: 0000-0002-5532-5174 masha kamankina@mail.ru

Independent Video Game: Creativity of *Tale of Tales* Studio

The article gives a brief explanation of *indie games* – a prominent new trend in video game industry. Some of these games, being created by small and independent development teams, may even be considered as a new *art form*, instead of mere entertainment, as they comprise of fresh, intricate and sometimes odd ideas and images. A Belgian studio called *Tale of Tales* is well-known for its experimental "art games". Many of them were meant as a cultural dialogue with "serious" European literature, namely *Oscar Wilde's* plays or *new French novel* and works of *Marguerite Duras*.

КАМАНКИНА М.В.

Инди-игры: Творчество студии Tale of Tales

В статье дана характеристика independent video game — одного из направлений современных видеоигр, связанного с творчеством независимых разработчиков и отмеченного поисками нестандартных новаторских идей и способов их воплощения. В качестве примера своеобразного игрового артхауса анализируется творчество бельгийской студии Tale of Tales. Особое вимание уделено видеоиграм, основанным на диалоге с известными художественными явлениями, в частности, драматургией Оскара Уайльда, новым французским романом и произведениями Маргерит Дюрас.

инди-игры

В последние годы не только история и социокультурные аспекты видеоигр [9; 13], но их эстетика и философия образовали активно развивающиеся направления западной гуманитарной науке [10, с. 121–156; 12]. Иногда в поле интересов исследователей попадают инди-игры, преимущественно самые популярные [11]. В отечественных работах о видеоиграх преобладают вопросы общей теории, а обращение к реалиям конкретных игр, и тем более инди-игр, видится достаточно редким. Мы же в данной статье постараемся подробно рассмотреть феномен инди-игр, погрузиться в изучение их подробностей.

Инди-игры (indie video game) – одно из направлений в развитии современных компьютерных игр, которое стало набирать популярность примерно с середины 2000-х гг. Дать точное определение этому явлению, обозначить его границы довольно трудно, так как indie – это не жанр, не стиль, не творческое течение, имеющее свою программу, не особая эстетика.

Однако, несмотря на расплывчатость этого понятия, в сообществе разработчиков и геймеров сложилось свое представление о *true indie* (истинных, подлинных инди-играх), связанное как с некоторой суммой качеств, набором особенностей, так и повышенными ожиданиями и надеждами, возлагаемыми на продукцию инди.

Коротко обрисуем среднестатистический портрет инди-игры.

Инди-игры (*indie* – сокращение от *independent* – независимый) в первую очередь осознаются как оппозиция мейнстриму, стандартам массовой культуры, рынку развлечений. Разработчики инди-игр, по

мнению заинтересованного игрового сообщества, должны иметь финансовую независимость от издателей и творческую независимость от сложившихся штампов игровой индустрии.

Производство игры-блокбастера является дорогостоящим, оно должно окупаться и приносить прибыль, поэтому коммерческие игры создаются с учетом вкусов среднего игрока, с оглядкой на успешные прошлогодние проекты и с обязательного одобрения тех, кто финансирует игру. Разработчики инди-игр подобной зависимости не имеют и это образует вокруг них позитивную ауру свободного творчества, связанного с правом на новаторские поиски, на эксперимент. Приставкой «инди» ныне пользуются многие, желающие привлечь внимание к своим играм, а порой оправдать их несовершенства (в игровой прессе эксплуатацию термина назвали «инди-пузырем»).

Однако с точки зрения идеала true indie мотивация автора инди-игры должна быть чисто творческой: самовыражение, реализация оригинального художественного замысла, стремление создать игру своей мечты.

Ряд особенностей инди-игр связан с ограниченными финансовыми возможностями их разработчиков. Чаще всего инди-игры не поражают воображение ни масштабами, ни совершенством визуального исполнения, по большей части это произведения малых форм и скромных графических достоинств.

Авторы инди-игр возродили средства ранних компьютерных игр как несложные в реализации – пиксельную графику низкого разрешения, двухмерную среду, спрайтовую анимацию. Возвращение к этой стилистике связано также с ностальгией по старым играм, по самому периоду их создания, полному креативной энергии и энтузиазма первооткрывателей, что отчасти созвучно задачам самих инди-игр. Обаяние более простого графического языка состоит также в его условности, соответствующей символической природе игры.

Возврат к ранней графике повлиял в свою очередь на большую игровую индустрию, которая до определенного момента стремилась лишь к непрерывному прогрессу в достижении визуального правдоподобия и кинематографичности виртуальных миров. Успех скромных малобюджетных инди наглядно продемонстрировал, что успех игры зависит не только от ее эффектного внешнего антуража.

Одним из самых известных инди-проектов, попавших даже в книгу рекордов Гиннеса, является *Minecraft* – онлайновая игра в жанре песочницы, созданная одним человеком – шведским программистом Маркусом Перссоном (*Markus Persson, aka Notch*). *Minecraft* – открытый мир, где игроку предоставляется свобода поведения и выбора игровой стратегии. Среда Minecraft создается геймерами из блоков, напоминающих кубики или конструктор lego. Игра впечатляет размахом строительной деятельности: игроки спроектировали разнообразные ландшафты, возвели множество сооружений, подчас поражающих своей сложностью или необычным архитектурным обликом.

Другая характерная особенность инди-игр состоит в том, что, как правило, они создаются небольшой командой или даже одним человеком (в отличие от игр-блокбастеров – их производство, подобно кинофильму, требует участия десятков и сотен человек). Данное обстоятельство тесно связано с усилением авторского начала, осознанием ценности реализации индивидуальных замыслов.

Такое качество инди-игр, как стремление к новаторству, творческим поискам, смелым экспериментам, представляются нам наиболее интересным в рамках этого направления. Причем продвижение новых идей осознается как отдельная задача, не связанная, например, с интересным художественным результатом. Это отражает одну из общих тенденций искусства XX века, века науки, когда оригинальность мышления становится чем-то самоценным (показательно в этом смысле такое направление, как концептуализм).

Известный искусствовед Михаил Герман так написал о данной тенденции: «Старые мастера оттачивали профессионализм от картины к картине, и совершенства они достигали вместе с мудростью. Столетие двадцатое ждало иного: не совершенства, но новых энигматических систем, кодов, проникновение в которые – интуитивное или логическое – все более становилось главным в процессе восприятия, оттесняя, а то и просто исключая наслаждение эстетическое. Открытие новых пластических структур, языка, знаковых систем – вот что было востребовано. И здесь, как в точных науках, дерзкое молодое сознание опережало медленно и трудно копившееся годами мастерство» [2, с. 96].

Тема традиционного и новаторского в отношении видеоигр имеет свою специфику. Их история насчитывает немногим больше четы-

рех десятилетий, то есть еще совсем недавно новый жанр рождался прямо на наших глазах. Период его становления сплошь состоял из новаций, открытий, ярких имен и непрерывных экспериментов.

За сравнительно короткий срок эти хаотичные поиски сложились в картину узнаваемых, привычных и хорошо освоенных геймерами игровых и жанровых моделей, сюжетных и образных стереотипов. Таково необходимое условие существования искусства, создающего и строго охраняющего традиции и нормы своего языка, понятного не только профессионалам и посвященным, но также любителям и неофитам.

Большинство художественных произведений создавались в рамках устойчивых стилевых и образных систем, но именно в точках слома традиций рождались наиболее впечатляющие и запоминающиеся творения.

История искусства, положенная в основу школьных и вузовских курсов, во многом состоит из имен творцов, открывших новые пути в своей области и обновивших художественный язык. Такой тип истории искусства приучил нас ценить новаторство как нечто наиболее ценное и выдающееся. Обращая особое внимание на область экспериментальных игр, мы также следуем этой логике, хотя считаем, что не так важно, в какой парадигме – традиционной или новаторской – создано талантливое произведение, оказавшееся нам близким.

Отойдем от оппозиций традиционное/новаторское, массовое/ элитарное и обратимся к иному подходу, также продуктивному для осмысления нашего материала – концепции антрополога Виктора Тернера (Victor Turner). Ученый рассматривает общественные процессы как диалектическое взаимодействие двух систем: одну из них он назвал структурой, другую – коммунитас. Структура связана с упорядоченностью, устойчивостью как институций общества, так и жизни отдельного человека, за которым закреплены определенные социальные, иерархические, семейные и др. функции. Коммунитас предполагает выход за пределы привычного, предопределенного, позволяет приобрести новые качества. Тернер успешно применяет эту универсальную дихотомию к анализу как архаичных, так и современных общественных систем. Для нас особенно важна разработанная Тернером категория лиминального, означающая пороговое, переходное, пограничное, внесистемное состояние, тесно связанное

с духовной жизнью и творчеством [1]. В. Тернер пишет: «Лиминальность, маргинальность и низшее положение в структуре – условия, в которых часто рождаются мифы, символы, ритуалы, философские системы и произведения искусства... Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это пограничные люди, которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли» [6, с. 198].

С этой точки зрения коммерческие видеоигры – явление системы, они создаются и функционируют в заданных координатах устойчивой культурной матрицы, а инди-игры – это коммунитас, они выпадают из системы, сознательно ей себя противопоставляют.

Между системной культурой и коммунитас существует постоянное взаимодействие. Так, отдельные инди-игры могут обрести широкую известность и стать частью массовой культуры, нередко индустрия развлечений в целях своего обновления заимствует свежие идеи, рожденные в рамках свободного некоммерческого творчества. Однако в своем большинстве инди-игры не достигают известности и не покидают своей маргинальной зоны, оставаясь продуктом для нишевых аудиторий. Попадание в зону известности, в зону общественной видимости в современной культуре тесно связано с выгодной аксиологической позицией, даже если широко известные произведения вызывают отрицательную реакцию, о них все равно говорят, они на виду, а это выгодно с точки зрения рынка. Огромный пласт «третьей культуры» оказывается вытеснен на периферию агрессивным маркетингом массмедиа, преследующим в основном коммерческие цели. А к тому, что не на виду, принято относиться подозрительно, как к чему-то второстепенному, в то время как в тени оказываются произведения зачастую гораздо более интересные, талантливые и яркие, чем те, что попадают в фокус массмедиа.

В XX веке, изменившем отношение к новаторству, инновационное искусство обретает собственную внутреннюю системность и создает свои институции. В литературе примером подобного рода является так называемая *small press* или *independent (indie) press* – практика небольших издательств, существующих на Западе (в последнее время такие издательства стали появляться и в России). Поскольку

традиция инди-издательств, в отличие от инди-игр, очень давняя, ее продукция составляет едва ли не половину западного книжного рынка. Независимые издательства (иногда это детище всего двух-трех человек) – важный культурообразующий феномен. Он строится на любви к издаваемой продукции, энтузиазме, отваге, продуманном маркетинге и ориентации на малочисленную аудиторию. Успешные инди-издательства завоевывают, даже формируют свою читательскую аудиторию, однако не стремятся ее наращивать.

Появление элитарного творческого сегмента неизбежно на определенном этапе развития любого вида творчества. Это ясно видно на материале новых технических искусств XX веке, начинавших, как правило, с завоевания массового рынка. Таков, например, был путь комиксов: как известно, их ранние образцы печатались на газетных полосах, то есть принадлежали к феномену массовых СМИ. Однако уже к середине XX века появилось совершенно иное направление этого искусства – авторские графические романы, которые в виде альбомов стали печать и продвигать малотиражные издательства, сумевшие создать свои локальные читательские среды.

Похожий по смыслу путь прошел кинематограф. На ранней стадии этого процесса находятся и видеоигры. Напрашивается аналогия: игровой мейнстрим подобен жанровому, массовому кино, а инди-игры – независимому кино, артхаусу.

В 2000-е гг. возникает ряд условий, благоприятных для развития инди-игр. Прежде всего, это появление доступных средств разработки, программных продуктов – игровых движков и конструкторов, требующих минимальных познаний в языках программирования, что позволяет создавать игры людям творческих профессий, в частности людям искусства, гуманитариям. Другой важный фактор – развитие краудфандинга, дающего финансовую возможность реализоваться многим авторским проектам. Также это появление служб онлайн-дистрибуции (Steam, GOG.com, Xbox Live, OnLive), позволяющих разработчикам распространять свои игры через интернет, при небольших посильных затратах в виде стартового взноса онлайновому сервису.

Системное функционирование инди-культуры в цифровом пространстве отличается большей демократичностью и доступностью, прежде всего, потому, что дает возможность разработчикам избежать дорогостоящей стадии издания произведений на материальных

носителях, а также позволяет им напрямую обращаться к своей целевой аудитории и получать от нее обратную реакцию.

Процесс финансирования и продвижения инди-игр иногда включает практику так называемого раннего доступа – возможность познакомиться с предварительной (промежуточной), еще не полностью завершенной версией игры, что позволяет геймерам принимать участие в ее доработке как советами и пожеланиями, так и финансовой поддержкой.

Все это обусловило рост количества инди-игр и их популярность в последнее десятилетие.

Отмеченные особенности инди-игр не являются универсальными для этого весьма разнородного сегмента игрового рынка. Например, независимые компании не всегда ограничены в средствах, встречаются и богатые, точно также для инди-игр необязательно новаторство – многие из них вполне традиционны.

Нас, однако, интересуют именно эксперименты, поскольку, на наш взгляд, способ интерактивного повествования, сложившийся в видеоиграх, обладает значительным и далеко не исчерпанным творческим потенциалом. Особого внимания заслуживают случаи, когда с видеоигрой начинают экспериментировать люди искусства, использующие эту форму в соответствие со своим художественным опытом, культурным тезаурусом и креативными задачами.

TALE OF TALES

Ярким примером подобного рода является творчество независимой бельгийской студии *Tale of Tales* (2002–2015). Ее основу составила супружеская пара Ория Харви и Михаэль (Майкл) Самин (Auriea Harvey & Michaël Samyn).

Ория Харви родилась в Индианаполисе (столица штата Индиана, часто употребляется сокращение «Инди» (*Indy*)), закончила Нью-Йоркскую Школу Парсонса (*Parsons School of Design*), одно из самых престижных образовательных учреждений по искусству не только в США, но и в мире. Ория получила диплом бакалавра (BFA – *Bachelor of Fine Arts*) по дизайну и скульптуре. До обращения к видеоиграм ее интересы были во многом связаны с сетевым искусством – ком-

пьютерной графикой, 3D-моделированием, созданием веб-сайтов, интерактивных перформансов и сетевых инсталляций. Свои творческие эксперименты Ория демонстрировала на сайте *Entropy8*, в 1999 году она объединила *Entropy8* с сайтом *Zuper* своего творческого единомышленника, коллеги, а впоследствии супруга, Михаэля Самина, программиста и художника (он родился и вырос в старинном фламандском городке Поперинге (*Poperinge*). Семейная пара обосновалась в Генте (Бельгия, Фландрия), где создала собственную студию по разработке видеоигр, которые считала одной из наиболее актуальных форм современного искусства.

За время своего существования Tale of Tales выпустила несколько видеоигр, несомненно принадлежащих к игровому артхаусу, игр странных, необычных, приводивших в недоумение не только рядовых геймеров, но и инди-геймеров. Проекты Tale of Tales, балансирующие между игрой и интернет-инсталляцией, нарушают все устоявшиеся каноны: в них нет ни увлекательного сюжета (чаще всего сюжет как таковой отсутствует), ни жанровой определенности, ни привычных задач и целей, ни активной игровой деятельности. Произведения Tale of Tales являются статичными, созерцательными, медитативными, их цель – погрузить игрока в определенное состояние, дать ему пережить некий ментальный и эмоциональный опыт, связанный как с конкретной ситуацией и исследованием виртуальной среды, так и с культурным контекстом, создаваемым отсылками к произведениям литературы, изобразительного искусства, европейского кино. Несомненно, подобные игры рассчитаны на особую аудиторию, обладающую соответствующей эрудицией и склонностью получать удовольствие от рафинированности проектов такого рода.

Первый замысел студии под названием «8» был основан на свободной интерпретации сказки «Спящая красавица». Хотя игра осталась незавершенной, некоторые ее идеи и образы были позже реализованы в *The Path* (так, можно предположить, что восемь – это число вариаций на сюжет сказки (по аналогии с *The Path*, где таких вариаций будет шесть), также образ главной героини «8» – глухонемой девочки в белом платье – перекликается с безымянной Девочкой в белом из *The Path*).

Замыслу «8» студия обязана и своим названием, поскольку вариант сказки авторы игры заимствовали из книги Джамбаттиста Базиле

«Сказка сказок» (Lo Cunto li Cunti overo Lo Trattenemiento de'Peccerille). Остановимся коротко на этом имени.

Сборник Джамбаттиста Базиле считается первой в Европе публикацией волшебных народных сказок, записанных и изданных в виде упорядоченного произведения в 1634 году (то есть примерно за 60 лет до Шарля Перро и за 180 до братьев Гримм). Сборник включал 50 сказок, первая из них служила сюжетным зачином, организующим последующую череду волшебных историй, чем объясняется название «Сказка сказок» (то есть сказка, порождающая, включающая в себя другие сказки). В «Сказке сказок» десять персонажей поочередно рассказывали сказки в течение 5 дней, отсюда другое название сборника — *Il Рептатегопе* (т.е. пять дней или «пятиднев»), данное по аналогии с «Декамероном» Дж. Боккаччо, чью сюжетную схему он отчасти повторяет.

В своем сборнике Джамбаттиста Базиле стремился сохранить в неприкосновенности устную традицию, он почти ничего не менял и не добавлял в собранные им фольклорные образцы. Базиле был патриотом южноитальянской культуры и языка, как и другие писатели неаполитанского барокко, он записывал и издавал сказки на неаполитанском диалекте, чем по большей части объясняется то, что его сборник оставался почти неизвестным в Европе в течение двухсот лет. Продвижению сборника способствовали Якоб и Вильгельм Гриммы, они перевели «Пентамерон» на немецкий язык, оценивая его как первую подлинно национальную коллекцию популярных сказок.

Весьма показательно обращение создателей студии *Tale of Tales* именно к этому сборнику, опыт работы с архаическим крестьянским фольклором был в дальнейшем реализован в образном строе игры *The Path*.

В 2005 году студия выпустила свой первый завершенный проект — многопользовательскую игру *The Endless Forest* («Бесконечный лес»), где игрок живет в лесу в образе оленя. Каждый вновь созданный персонаж появляется в игре в виде маленького олененка, за один месяц игры вырастающего во взрослую особь. В *The Endless Forest* почти нет элементов геймплея, из которых обычно состоит онлайновая игра — стратегической и строительной деятельности, прокачки персонажа, сражений, квестов, рейдов, чатов. Нет и вербальной коммуникации — игроки-олени не могут разговаривать — свои чувства и намерения они выражают с помощью ограниченного набора

телодвижений и звуков (возможно, одним из источников этой идеи стал населенный оленями большой муниципальный парк *Eagle Creek Park* в Индианаполисе, на родине Ории Харви).

По характеру игра чрезвычайно спокойная, мирная, бесконфликтная, почти идиллическая, игрок может вести безмятежную созерцательную жизнь, исследуя лес, общаясь с сородичами и изредка участвуя в каких-то лесных событиях. Оленьи персонажи имеют возможность менять и совершенствовать свой внешний облик, для чего предусмотрены определенные игровые действия.

В игре есть небольшие периоды, названные абиогенез (этим термином в биологии обозначается процесс образования органических соединений, возникновение жизни), когда в ход событий вмешиваются ее авторы, выступающие в роли творцов или божеств лесного мира. В это время можно наблюдать необычные явления природы.

Итак, *The Endless Forest* предлагает вжиться в образ умного, симпатичного, но простого и бессловесного существа, обрести необычный опыт, научившись передавать свои намерения посредством языка тела (поможет ли это лучше понимать наших домашних животных?). Многие игроки отмечали позитивные впечатления, связанные с общением без слов. Такого рода коммуникация также вполне логична и оправдана именно в онлайновой игре, которая является международной территорией и собирает на своих виртуальных просторах игроков из разных стран.

The Endless Forest, как игра бессобытийная, бессюжетная и немая, должна длиться ровно столько, сколько понадобится игроку, чтобы исчерпать для себя чувство новизны и необычности игровой ситуации и собственной роли в ней. Игра существует до сих пор и имеет свой круг поклонников. Она породила фан-арт — художественное творчество игроков, посвященное по большей части воплощению образов звериных персонажей.

Последующие эксперименты студии предназначены для одного игрока, все они с трудом поддаются описанию. Так, игра *The Graveyard* («На кладбище», 2008) представляет собой небольшой интерактивный эпизод, в нем рассказано о посещении кладбища одинокой старой женщиной: она медленно ковыляет по дорожке среди могил, доходит до кладбищенской церкви и присаживается на скамейку, звучит песня – ее слова рассказывают нам о жизни героини, о том, что она

потеряла всех своих близких. Игрок может перевоплотиться в этот образ и испытать чувства, соответствующие нарисованной картине, или наблюдать ситуацию как бы со стороны, представив себя в роли сопровождающего старой дамы. В любом случае, участие в происходящем связано не с какими-либо действиями (кроме управления персонажем), а с погружением в атмосферу одиночества, обреченности, безнадежности, неизбежных в старости, с эмоциональным переживанием опыта, в силу возраста далекого от большинства игроков.

FATALE: EXPLORING SALOME

Fatale: Exploring Salome («Роковая женщина: Постижение Саломеи») (2009) – также игра малой формы, в ее основе – вольная интерпретация пьесы Оскара Уайльда «Саломея».

Жанр Fatale можно условно обозначить как виртуальную зарисовку, мультимедийный перформанс или интерактивный мини-спектакль. Сами авторы определили игру как «интерактивную виньетку», то есть связали свой замысел с особым типом художественной (книжной) иллюстрации, имеющей декоративную, орнаментальную функцию. По отношению к Fatale точнее было бы сказать, что игра в большей степени стремится передать атмосферу и настроение пьесы Уайльда, чем собственно ее сюжетные коллизии.

В *Fatale* три сцены. Действие начинается в тюрьме, где заточен пророк Иоканаан (Иоанн Креститель). Герой может лишь бродить по тесному пространству и наблюдать сквозь зарешеченное окошко за царевной Саломеей, танцующей при свете луны.

Реплики Иоканаана из пьесы появляются как надписи на стенах. Мрачная затхлая темница, отсыревшая каменная кладка, звук падающих капель, лужицы на полу, разбросанные везде пустые ящики. Последние являются типичным предметом игрового антуража. В подобных ситуациях они используются для того, чтобы можно было соорудить пирамиду, добраться до окна и совершить побег. Но здесь ничего подобного не предусмотрено, разработчики как бы призывают к отказу от штампов, от привычной стратегии (в данном случае – искать выход из закрытого помещения). Здесь игрок вместе с героем должен пережить чувства страха, томления,

отчаяния, связанные с безвыходностью ситуации. Завершается сцена приходом палача, отрубающего Иоканаану голову.

Персонаж, от лица которого ведется дальнейшее повествование, неочевиден. Однако, исходя из контекста, ясно, что это бесплотный неуспокоившийся дух Иоанна, парящий над дворцом Ирода.

Во второй сцене мы оказываемся на огромной террасе дворца (можно заглянуть снаружи за решетку нашей темницы). У игрока есть возможность свободно, неспешно и детально рассмотреть и исследовать эту локацию, облетев ее несколько раз. Художники Tale of Tales внимательно воссоздали убранство царского дворца, продемонстрировав красоты древнего Востока во всех подробностях. По всей территории разбросаны легкие прозрачные покрывала Саломеи, они трепещут от малейшего ветерка.

Мизансцена разделена на несколько зон, одна из них связана с недавно закончившимся царским пиром, мы видим остатки трапезы, разлитое вино, опрокинутые кубки. Другая зона символизирует смерть, там стоит палач с мечом, вокруг него скомканная одежда казненных людей, лужи крови. На возвышенном месте террасы сидит задумчивая Саломея, мечтательно глядя на голову Иоанна, покоящуюся перед ней на блюде. Со стороны за царевной наблюдает Иродиада.

Наша игровая задача в этой сцене – погасить все светильники: свечи, факелы, масляные лампы, лампады. В пьесе этот момент связан с краткой репликой Ирода: «Тушите факелы. Скройте луну. Скройте звезды» и ремаркой «Рабы тушат факелы. Звезды исчезают».

Если навести курсор на световой объект, происходит сразу несколько событий: небо затягивают клубящиеся багровые тучи, мы слышим рев ветра, звон металла, гул голосов – все это напоминает нам о казни Иоканаана. Затем кровавое облако темнеет, пламя отделяется от свечи и свободно парит в воздухе. Эта левитация огня – символ души и ее плавного перехода в иное измерение.

На фоне этой картины появляются бегущие строчки текста из пьесы Уайльда. Реплики проплывают, многократно повторяются и расслаиваются, создавая эффект эха. Их тишайшим шепотом повторяет закадровый голос. Так постепенно, отдельными фрагментами, воспроизводится почти вся сцена диалога Саломеи и Иоканаана. Саломея пытается соблазнить Иоканаана, воспевает его красоту в духе Песни песней:

«Говори еще, Иоканаан, твой голос опьяняет меня. Скажи мне, что я должна делать».

«Иоканаан, Иоканаан, дай мне коснуться твоего тела. Твое тело белое, как полевая лилия, до которой еще не касался жнец, оно белое как снег, лежащий на горах Иудеи».

Когда Иоканаан отказывает в просьбе коснуться его тела, Саломея тут же начинает говорить, что его тело отвратительно, ужасно, но что она влюблена в его волосы... Также происходит и с волосами после отказа коснуться их: «Я не люблю твои волосы, они безобразны, они топорщатся от грязи и пыли, их можно принять за терновый венец, который втиснули тебе на голову».

Но отказаться от желания поцеловать уста пророка Саломея не может: «Твой рот, в него я влюблена, твой рот — это алая черта на башне из слоновой кости, он как гранат, рассеченный ножом из слоновой кости. Цветы граната, растущие в садах Тира, краснее роз, но все же не так красны. Дай мне поцеловать твой рот. Нет в мире ничего краснее твоего рта».

Но и в этом Иоканаан ей отказал, он вел себя, как неприступная крепость, и не изменил своим принципам.

Однако, когда этот текст произносится шепотом, с нейтрально-мягкой интонацией, снимается агрессия сцены противостояния Саломеи и Иоканаана, теперь это – их воспоминания, может быть, с оттенком сожаления или раскаяния.

Во дворце, выдержанном в духе древневосточных декораций, мы находим несколько современных предметов: аудиосистему, колонки, гитару, коробок спичек с выведенным на нем телефонным номером и фразой «Позвони мне, Саломея». У самой Саломеи мы обнаруживаем в кармане iPod, от него идут наушники, из них слабо доносится ритмичная молодежная музыка.

Прием остранения отчасти разрушает возвышенную, тревожную, трагическую обстановку локации и чувство глубокого погружения в игру. Это напоминает буддистский прием – с помощью неожиданного, резкого, абсурдного вторжения разбудить, активизировать сознание, вывести человека из заторможенного, пассивного, аморфного состояния.

В играх такие приемы, как остранение или слом четвертой стены, чаще всего воспринимаются негативно и даже болезненно, как

покушение на права игрока, как разрушение эффекта погружения, которого ему удается достичь.

Перечисленные нами предметы могут быть также поняты как сценические атрибуты, как театральный реквизит. Значит, мы находимся не внутри истории, а в театре (или кинопавильоне). Тогда Саломея – это актриса, исполняющая роль в пьесе Оскара Уайльда, а кокетливая записочка – скорее всего, от ее приятеля-актера.

В игре, задача которой – исследовать феномен роковой женщины, данная атрибутика снижает пафос проблемы, снимает флер загадочности, легендарности и исторической дистанции с «рокового» образа Саломеи, которая превращается в нашу современницу, просто в одну из нас.

На этот образный ряд работает и финал второй сцены: огромная луна, символ женского начала и самой Саломеи, медленно исчезает в разгорающемся свете дня, и мы слышим нарастающий шум современного города, скрежет колес и гудки машин.

Третья сцена происходит при свете дня. Саломея вновь танцует перед троном царя. Но это не тот страстный и откровенный танец-стриптиз, которым иудейская царевна обольщала ночью Ирода, сбрасывая с себя одно за другим семь покрывал. Здесь она просто и легко одета, и, скорее всего, на нее никто не смотрит. Два танца, в первой и третьей сценах, как бы сравниваются друг с другом. Первый – это орудие соблазна, столь мощное и действенное, что царь обещает выполнить за него любое желание – и Саломея требует отрубленную голову Иоанна на блюде. В заключительном танце Саломея уже не роковая соблазнительница, она танцует для себя, это акт самовыражения, наслаждение своей легкостью, гибкостью и грацией. Если же выйти из сюжета пьесы и переместиться в сюжет об ее постановке, то мы видим актрису – возможно, утром она пришла в театр и репетирует свой танец.

Но в любом случае перед нами как бы поставлен вопрос – стоит ли эта женщина и ее танец, показанные не во всеоружии стратегии обольщения, а без прикрас, без грима, без зрителей, своего рокового статуса, и пообещал бы сам зритель выполнить любое ее желание ради этого танца или нет.

Пленительный восточный танец-импровизацию, оцифрованный для игры, исполнила бельгийская балерина *Eléonore Valere Lachky*.

BIENTÔT L'ÉTÉ Marguerite Duras

Bientôt l'été («Скоро лето») – наиболее сложная для понимания игра Tale of Tales.

Первые разработки студии – «Бесконечный лес» и «На кладбище» – просты для освоения, так как основаны на изначально понятной ситуации; нереализованный проект «8» в паре с *The Path* опираются на известные сказочные сюжеты, что также облегчает их восприятие. С *Fatale* дело обстоит иначе, ибо для ее понимания нужно как минимум знать литературный первоисточник. Правда, это всего лишь одна небольшая пьеса, ее нетрудно прочитать (что отдельные продвинутые игроки и делают).

Как и Fatale, игра Bientôt l'été тоже основана на впечатлениях от творчества писателя и представляет своеобразный диалог с произведениями Маргерит Дюрас, причем не столько с ее романами, сколько с экспериментальными киноработами, весьма необычными, известными лишь узкому кругу специалистов и поклонников этого автора.

Вероятно, знакомство с *Bientôt l'été* лучше всего предварить ознакомлением с текстами Дюрас и, шире, – творческими принципами «нового романа», нашедшими в игре непосредственное отражение. Конечно, можно обойтись и без затрат этих полезных усилий, но тогда многие смыслы *Bientôt l'été* будут потеряны. Коротко остановимся на некоторых аспектах творчества Дюрас, ставшего источником вдохновения для студии *Tale of Tales*.

Хотя Маргерит Дюрас известна прежде всего как автор литературных произведений, она, подобно другим представителям «нового романа», была тесно связана с миром кино, что и становится нередко предметом исследований в сети⁽¹⁾ и в традиционных научных изданиях и диссертациях [4;5;7;8]. Это объяснялось и значительностью

(1) Воинов, А. Симпатическое письмо: короткометражные фильмы Маргерит Дюрас // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. URL: http://cineticle.com/archive/502-9. html (дата обращения 05.04.2018); Горяинов О. Маргерит Дюрас. Политика не различения кино и литературы // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. URL: www.cineticle.com/focus/333-marguerite-duras.html (дата обращения 05.04.2018). французского киноискусства середины XX века, и движением «новой волны», развивавшимся во многом параллельно «новому роману». Возможно, интерес к кино был заложен у Дюрас еще в детстве – ее мать подрабатывала тапером в кинотеатрах Сайгона в эпоху немого кино, и, скорее всего, трое ее детей проводили немало времени в кинозале.

В отношениях М. Дюрас с кино можно выделить три направления:

- экранизация ее литературных произведений, осуществленных без участия писательницы: *Un barrage contre le Pacifique* («Плотина против Тихого океана», 1957, реж. Рене Клеман), *10:30 Р.М. Summer* («Летним вечером в половине одиннадцатого», 1966, реж. Жюль Дассен), *The Sailor from Gibraltar* («Моряк из Гибралтара», 1967, реж. Тони Ричардсон), *L'amant* («Любовник», 1984, реж. Жан-Жак Анно) и другие;
- фильмы, снятые по ее сценариям в сотрудничестве с режиссерами: Hiroshima mon amour («Хиросима моя любовь» 1959, реж. Ален Рене), Moderato cantabile («Модерато кантабиле» или «7 дней, 7 ночей», 1960, реж. Питер Брук), Une aussi longue absence («Такое долгое отсутствие», 1961, реж. Анри Кольпи), Nuit noire, Calcutta («Темная ночь, Калькутта», 1964, реж. Марин Кармиц) и другие;
- собственные экспериментальные киноработы, в основном короткометражные: Détruire dit-elle («Разрушать, говорит она»,1969), Nathalie Granger («Натали Гранже», 1972), India Song («Песня Индии», 1975), Son nom de Venise dans Calcutta désert («Ее венецианское имя в безлюдной Калькутте», 1976), Cesarée («Кесария», 1978), Les mains négatives («Отпечатки рук», 1978), Le navire Night («Корабль Ночь»,1979), Aurélia Steiner (Melbourne) («Аврелия Штайнер (Мельбурн)» 1979), Aurélia Steiner (Vancouver) («Аврелия Штайнер (Ванкувер)», 1979), Agatha ou les lectures illimitées («Агата или бесконечное чтение», 1981) и другие.

Если рассмотреть эти типы экранных воплощений как последовательный путь (отвлекаясь от оценки отдельных фильмов), то он

ведет от привычной экранизации – через попытки более адекватного отражения на экране романов Дюрас – к деконструкции киноповествования, к полному отказу от того, что мы обычно связываем со словом «кино». Причина обращения к собственным киноопытам отчасти состояла в неудовлетворенности Маргерит Дюрас экранизацией ее произведений. По этому поводу она высказывалась весьма категорично: «Мне захотелось делать кино, потому что фильмы, которые ставили по моим романам, были для меня невыносимы. Воистину все предавали написанный мною роман, но до такой степени, какую я не могла даже вообразить» [3, с. 5].

Вероятно, основа для конфликта такого рода заключена в самом типе художественной реальности Дюрас, лишенной драматургического потенциала – с ее статичным созерцательным миром без событий и динамики, с неотчетливо прописанными бездеятельными персонажами.

Занявшись самостоятельной киносъемкой, Дюрас отказалась даже от тех повествовательных элементов, которые имелись на страницах ее произведений. Об этом в диалоге с писательницей рассуждает критик Жан Нарбони. Сравнивая литературный и экранный варианты романа Détruire dit-elle, он отмечает: «Я был поражен удивительным контрастом между фильмом и книгой... Целый ряд поступков и жестов, имеющихся в книге, удалены из фильма. В результате, создание фильма представляет собой процесс, противоположный тому, который осуществляют плохие режиссеры, экранизирующие книги, когда они сохраняют события, факты, поступки и полностью выбрасывают все то, что касается писательства. Вы же выбрасываете все, что отсылает напрямую к "кино" и сохраняете то, что и составляет суть литературы» (2). С каковым утверждением Дюрас полностью согласилась.

Желание противопоставить свои работы профессиональным кинорежиссерам все же не являлось главным мотивом для Дюрас, ведь она не пыталась создавать ничего похожего на альтернативные экранизации. Жан Нарбони точно отмечает, что киноопыты Дюрас

(2) Destroy, she said: An interview with Marguerite Duras. By Jacques Rivette and Jean Narboni. URL: https://www.sevenstories.com/blogs/85-destroy-she-said-an-interview-with-marguerite-duras (дата обращения 15.04.2018). опирались скорее на принципы литературы, а не кино. Об этом свидетельствует само их производство: основой «фильма» становился не сценарий, а закадровый монолог или диалог (по сути, самодостаточный текст), репетиционный и постановочный процессы сводились к минимуму или вообще отсутствовали. Помощники Дюрас отмечали, что она слабо разбиралась в специфике киносъемки.

Задача экспериментального творчества Дюрас состояла в расширении сферы литературы, создании более современных, синтетических форм ее бытования. Киноработы Дюрас имеют одну проблему – у них нет жанрового определения, нет внятного статуса, их сложно причислить к какому-либо из известных видов искусства. Сама Дюрас называла свои киноленты просто текстами.

Чаще всего эти гибридные произведения все-таки относят к сфере кино. В этом качестве они обычно признаются неудачными, трудно воспринимаемыми, не нашедшими своих зрителей. Однако если рассматривать работы Дюрас не как «фильмы», подразумевающие традиционный кинопросмотр, а как необычные, не имеющие аналога, интермедийные формы, то в этом качестве они продолжают вызывать живой интерес и постоянно попадают в фокус зрительско-читательского и, главным образом, исследовательского внимания. Но не только – о чем свидетельствует наша видеоигра *Bientôt l'été*.

Обращение писателя к кино как дополнительному средству выразительности кажется вполне естественным, ибо в самой литературе изначально содержатся «кинематографические» элементы, и в XX веке они развиваются и усиливаются под воздействием киноискусства.

Так, существует ряд приемов, воссоздающих в литературном тексте иллюзию просмотра, фильм без фильма – это наличие лексики, связанной со слуховыми и зрительными образами, преобладание настоящего времени (все происходит здесь и сейчас), кратких назывных предложений, гипердиалогичности, типографического расположения текста как особого средства графического дизайна. Писатель таким образом стремится создать эффект совмещения разных способов восприятия при чтении книги. В прозе Дюрас также используются указанные приемы.

Остановимся на отдельных произведениях, близких по своим повествовательным средствам игре *Bientôt l'été*.

«Кесария» и «Отпечатки рук» – два схожих по форме короткометражных фильма. Их смысловая основа заключена в закадровом монологе, произносимом Дюрас. В обеих случаях писательница обращается к образам далекого исторического прошлого. В «Кесарии» речь идет о древнем палестинском городе, разрушенном в XIII веке. По словам Дюрас, в тексте отразились ее впечатления от поездки в Самарию (Израиль): «Кесария... Место это – равнина у моря. Море бьет по уцелевшим руинам, колоннам синего мрамора, брошенным у порта. Все было разрушено. Осталась лишь память истории и одно это слово – Кесария, чтобы ее обозначить. Белая земля: мраморная пыль, смешанная с морским песком...»

В «Отпечатках рук» Дюрас рассказывает о наскальных изображениях, которые она видела в палеолитической пещере Альтамира (Испания). Особенно ее поразили и тронули отпечатки ладоней, оставленные первобытным человеком на скалах 30 тысяч лет назад: «...Подразумеваются отпечатки, найденные на стенах мадленских пещер в европейской части Южной Атлантики. Руки прикладывали к камню и поверх наносили краску. Чаще всего контуры были черными или синими. Этому обычаю не было найдено никаких объяснений».

В обеих лентах повествование разворачивается на фоне картин современного Парижа. В «Кесарии» неторопливое движение камеры скользит по саду Тюильри, скульптурам Аристида Майоля, площади Согласия, набережным Сены. В отличие от этих спокойно-созерцательных кадров, в «Отпечатках рук» фон более подвижный и нервный – в духе road movie мы кружим на машине по пустынным улицам ночного Парижа, где лишь дворники-эмигранты занимаются уборкой мусора.

В центре этой двойной пространственно-исторической рамки – небольшой рассказ о любви. В первой ленте речь идет об иудейской царице Беренике – дочери Ирода Агриппы I и возлюбленной римского императора Тита (к данному сюжету, популярному во французской культуре, Дюрас обращалась не раз, ссылаясь при этом на трагедию Жана Расина). Во второй ленте писательница дает свою интерпретацию древнему наскальному посланию: «Человек пришел в пещеру возле океана один. Он посмотрел туда, откуда шел шум – на грохочущие волны, на бесконечность мира. А потом закричал. Я – тот, кто звал, кто кричал в этом слепящем свете о своей страсти».

Таким образом Дюрас воспринимает контуры рук как первобытный крик, припечатанный ладонью к камню, как выражение страсти, принявшее графическую форму, как прообраз еще не придуманных слов. В своем рассказе она стремится донести до нас мощную первозданную энергию безмолвного послания. Этот эпизод дал повод писательнице проводить параллели с сегодняшним днем и говорить о неизменной «колонизирующей природе человечества», его страстях и вечном зове, только теперь «люди печатают в газетах небольшие объявления о знакомствах, но никогда не получают ответа и не способны кричать и звать».

В своих аудиовизуальных зарисовках Дюрас неизменно нарушала логику повествования, внутреннюю согласованность компонентов текста. Так, в двух рассматриваемых кинолентах закадровый монолог и визуальный ряд никак не связаны друг с другом, слово не превращается в зрительный образ, читаемое не становится видимым. В этом, как кажется, несогласованном дуэте главное – голос. Дюрас подчеркивала, что ее кино надо слушать, а не смотреть, фильм она считала идеальной средой для слова («un lieu idéal de la parole»). Произносимый текст обращен к более древнему восприятию, чем письменный. Также в кино легко воплотить важный для Дюрас эффект тишины, окружить слово молчанием, расставить паузы, создающие ритм и дыхание текста.

Паузы способствуют и деконструкции связного рассказа, созданию намеренно фрагментарного, раздробленного нарратива.

Как «правильно» воспринимать, как собирать и гармонизировать в своем сознании подобные тексты? Наш опыт чаще всего не дает нам внятной стратегии их прочтения. Мы ищем повествовательную логику в знакомых сюжетных схемах, ясно очерченных образах, пытаемся придать смысл прочитанному (увиденному), применив для этого ряд известных понятий, идей и символов.

Однако с кинолентами Дюрас все это плохо сочетается. Для их интерпретации нужно искать другие подходы, опираясь на целостно-образное и ассоциативно-смысловое восприятие.

Прежде всего, единство произведения достигается с помощью некоторых формообразующих приемов. Так, хотя по смыслу текст членится и распадается, однако структурно его объединяет и держит ритм чтения, скоррелированный, согласованный с ритмом видеоряда,

звуковым фоном и музыкой. Важную роль играет система повторов (ритм другого порядка) – это несколько текстовых формул, своеобразных лейтмотивов (например, об имени «Кесария», о разлуке и отречении Береники, о синих и черных контурах рук), прослаивающих монолог подобно рефрену или припеву; это периодическое возвращение отдельных кинокадров или движение камеры по замкнутому кругу. Текст, организованный подобным образом, ближе к поэзии и музыке и обращен не столько к логическому, сколько к эстетическому, образному, чувственному типу восприятия.

О похожем понимании этих кинолент написал в своем блоге Майкл Самин. Он вспоминает, что его первое впечатление от фильмов Дюрас было сугубо негативным, они показались ему странными и претенциозными. Однако позже он еще раз посмотрел их и воспринял совершенно по-другому. Майкл пишет, что когда справляешься с отчуждением, вызванным неспособностью найти связь между кадром и текстом, начинаешь чувствовать ритмичность чередования чтения и изображения, и это формирует своего рода хореографию, танец. «Фильм поднимает и несет меня, в этом есть что-то успокочтельное, и я наслаждаюсь тем, что уменьшает мою возможность понять, о чем говорит писатель. Я убаюкан эстетическим счастьем и не забочусь о значении текста. Может потребоваться несколько просмотров, чтобы осознать, в чем смысл истории» (3).

Итак, одна из особенностей фильмов М. Дюрас – продуманная ритмическая организация, позволяющая воспринимать их прежде всего по типу музыкальных произведений.

Другой способ прочтения подобных деструктивных нелинейных нарративов – погрузиться в поток свободных ассоциаций, рождающихся на стыке несинхронизированных по смыслу текста и видеоряда. Кинокадры не иллюстрируют словесный рассказ, а создают поле непрямых аналогий, случайных произвольных соответствий и эквивалентов.

Остановимся в качестве примера на фильме «Кесария».

(3) Symyn, M. Duras film: Moderato Cantabile. URL: http://tale-of-tales.com/bientotlete/blog/category/duras/ (дата обращения 05.04.2018).

Проще всего объяснить видеоряд этой ленты как отражение обыденной ситуации, как ситуативную съемку. Париж – одно из мест, где жила Дюрас, поэтому камера воспроизводит привычные для нее городские виды. Думая о своих путешествиях, об истории, о человеческой природе и т.п., писательница гуляет или колесит на машине по родному городу. На некоторых объектах она останавливает пристальный взгляд, затем снова к ним возвращается, так как они вызывают отклик в ее душе, что-то напоминают, наводят на те или иные размышления.

То же самое делаем и мы. Например, когда речь заходит о гибели древнего города, камера останавливается на скульптуре, заключенной в ремонтные леса, мы видим каменное лицо статуи с отбитыми фрагментами и другими повреждениями – знаками разрушающего воздействия времени. Пластичные, интимные, чувственные скульптуры Майоля, не раз попадающие в кадр, ассоциируются с образом иудейской царицы. Об узких улицах Кесарии Дюрас вспоминает, глядя на Луксорский обелиск. Когда говорится о путешествии Береники по морю, мы видим набережные Сены, отраженные в воде дома. Подобные аналогии находятся легко (стоит лишь поставить такую задачу, можно обнаружить все что угодно), но, будучи озвученными, обозначенными словами, они кажутся слишком прямолинейными и надуманными, лучше, когда механизмы восприятия такого рода работают на подсознательном уровне.

В более общем плане фильм объединяет идея сопоставления двух городов – древнего и современного, исчезнувшего и живого. Этим можно объяснить весь видеоряд фильма.

Формально у его автора нет возможностей проиллюстрировать свой рассказ, представить зрителю Кесарию как реальное место, ведь ее не существует, от города «осталось только имя», как говорит Дюрас.

Но даже, будь у режиссера такой шанс, это вряд ли приблизит нас к давно исчезнувшим мирам. Столкновение двух планов фильма показывает, что, воображая прошлое, мы видим его через современность – и эту временную пропасть нельзя преодолеть, на наше восприятие неизбежно накладывается наш исторический и культурный опыт, поэтому прошлое во многом непостижимо.

Но Дюрас также ищет знаки и места памяти, оставленные предками. Для нее это прежде всего камень – самый долговременный хранитель информации, неподвижный и немой медиатор между древним и нашим миром – ладони рук, отпечатанные в скале, Луксорский обелиск или скульптура.

Наконец, воспоминания об истории представлены как набор отрывочных сведений, даны в форме мозаичной картины, не составляющей континуума, но передающей недолговечность, хрупкость и дискретность памяти.

В кинолентах Дюрас главное сосредоточено в тексте, а видеоряд – нечто производное, дополнительное. Но можно представить и наоборот – видеоряд сделать доминирующим, а текст – фоновым, тогда Париж станет главным действующим лицом. Увидеть фильм подобным образом естественно для тех, кто живет (жил) в Париже или хотя бы хорошо его знает. На протяжении киноленты мы созерцаем знакомые места, и они для нас ближе и важнее, чем абстрактные персонажи и локации, давно канувшие в лету. Но, размышляя о Париже на фоне описанных исторических эпизодов, мы осознаем, что Париж тоже может постигнуть участь Кесарии, и эта мысль действительно невыносима.

Возможно, и Дюрас думала о чем-то подобном. Недаром она завершает «Кесарию» словами о своем городе: «В Париже этим летом погода скверная. Холодно. Иногда туман».

Киноленты Дюрас, которые она снимала на протяжении почти двух десятилетий, охватывают основной тематический спектр ее творчества, включая политическую и социальную проблематику, историю, экзотические азиатские мотивы и т.д. Но главная тема, присутствующая во всех произведениях Дюрас – любовь (не случайно Жан-Франсуа Жосслен назвал ее «Эдит Пиаф нашей литературы» [4]).

Есть общие повествовательные особенности, присущие всем любовным историям в кинолентах Дюрас. Ее герои представлены схематично, эскизно, они лишены индивидуальных черт, психологических особенностей и социальных ролей. Если в кадре присутствуют актеры, то они бездеятельны, статичны и не репрезентируют персонажей, о которых идет речь в закадровом монологе (диалоге) – это условные фигуры, фантомы, зритель должен домысливать их образы на основе авторского текста. Типичными местами действия становятся кафе и отели; сюжет, часто с неясным финалом, намечен лишь пунктиром. Мир, окружающий героев, также лишен динамики – видеоряд

демонстрирует нам серию неспешно сменяющих друг друга, почти фотографических в своей неподвижности, пустынных пейзажей или городских ландшафтов. М. Дюрас так означает свое кредо: «Ничего не следует показывать о любви. Ничего не следует представлять о любви. Я снимаю то, что вижу здесь, прямо перед собой»⁽⁴⁾.

Это высказывание отсылает нас к эстетике «нового романа», основанной на идее о полной исчерпанности романа традиционного. Писатели этого направления отказались прежде всего от классического литературного героя и его роли главного повествователя и посредника между автором и читателем. В произведениях новых романистов рассказ перемещается с описания героя на внутренний мир самого писателя. В фильмах Дюрас феномен авторского чтения воплощает этот принцип особенно наглядно и непосредственно, автор закадрового монолога становится в фильмах главной фигурой, отодвигая на задний план размытые тени неопределенных персонажей.

Другой важный момент в «новом романе» – разделение сферы явлений и сферы смыслов. Писатель, обращаясь к явлениям и предметам внешнего мира, смотрит на них с позиции обыденного восприятия, показывая лишь их оболочку, наружную сторону, поверхность, но не придает им окончательного значения, не включает в какую-либо схему, иерархию, классификацию или причинно-следственную цепочку. Явления, считают новые романисты, существуют и разворачиваются как бы сами по себе, пока мы не обратим на них внимание и не закрепим за ними какой-нибудь смысл.

Точно так же Дюрас показывает нам лишь то, что видит прямо перед собой, то есть одну – внешнюю, видимую – грань реальности, а то, что скрывается за ней, возможно, должен домыслить сам читатель/зритель.

Эта позиция перекликается с восточным мировосприятием. Например, медитативными практиками буддизма с их стремлением очистить сознание, достичь состояния пустоты и просветления. Чтобы увидеть мир в истинном свете, надо перестать воспринимать его как скопление знаков. Дюрас родилась и выросла в колониальном

 Цит. по: Воинов, А., Горяинов О. Кесария // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино. URL: http://www.cineticle.com/component/content/article/117-issue-20/1246cesaree.html (дата обращения 05.04.2018). Индокитае (нынешний Вьетнам), в ее произведениях присутствуют неспешная углубленная созерцательность Востока и некоторый уход от западной рациональности.

Анализируя поэтику Дюрас, мы постоянно имеем в виду *Bientôt l'été* Майкла Самина. Иногда лучший способ понять произведение – восстановить путь его создания, в данном случае – раскрыть замысел как итог внутреннего диалога двух художников.

Майкл оставил в своем блоге записи, посвященные подготовительному этапу работы над *Bientôt l'été*, возможно, он сделал это специально для геймеров, чтобы помочь им лучше разобраться в игре.

Майкл Самин детально изучил творчество Дюрас, для поста в блоге он сделал выписки отдельных реплик и диалогов из ее романов и авторских фильмов, оставил ряд интересных комментариев и рассуждений по поводу произведений Дюрас, отметил, что именно повлияло на него и непосредственно отразилось в образном строе игры. Также приведено несколько цитат из автобиографического романа Яна Андреа *Cet amour-là* (*Yann Andréa*, друг, возлюбленный и спутник Дюрас на протяжении последних 16 лет ее жизни, был моложе ее на 40 лет).

Майкл и Ория посетили места, связанные с жизнью Дюрас, в блоге размещены фотографии *Trouville-sur-Mer* – это курортный городок в Нижней Нормандии, где Дюрас жила с 1963 по 1996 год. Также в этом приморском раю обитало в разное время множество других знаменитостей (Александр Дюма, Гюстав Флобер, Клод Моне, Марсель Пруст, Жан-Поль Бельмондо, Жерар Депардье и др., не говоря о деятелях, известных лишь в рамках французской культуры). Это место намоленное. Виды Трувиль, особенно его огромных, пустующих в межсезонье пляжей, легли в основу визуальных образов *Bientôt l'été*.

Материал, интересовавший Майкла Самина в первую очередь —киноработы, снятые самой Дюрас. В его записях упоминается лишь одна профессиональная экранизация *Moderato cantabile*, и то скорее в связи с романом, так как основная сюжетная ситуация больше напоминает роман (например, у Дюрас, как и в игре, серия встреч героев происходит в кафе, а в фильме Питера Брука герои встречаются в разных местах). Название игры взято из диалога влюбленных:

- Смотрите, скоро лето, говорит герой, и героиня отвечает ему:
- Нет, в этих краях никогда не бывает лета, здесь всегда дует ветер.

Этот обмен репликами содержит основную коллизию любовных историй Дюрас: в начале писательница дает место надеждам, ожиданиям, иллюзиям, а затем убивает их.

В фильме «Корабль Ночь», снятом Дюрас по мотивам собственной пьесы, речь идет о телефонном романе. Анонимные герои киноленты никогда не видели друг друга, и их отношения развиваются лишь посредством бесконечных ночных разговоров по телефону, попыток представить в своем воображении невидимого партнера, любовных фантазий. Они страстно увлечены друг другом, но не хотят реального знакомства. Однажды они все же договариваются увидеться в кафе, ОНА приезжает к месту свидания, наблюдает за НИМ, но не выходит из машины. Их встреча так и не состоялась.

Можно трактовать этот сюжет как историю об одиночестве двух людей, встретившихся в «телефонной бездне» большого города, об их желании быть услышанными, о страхе перед действительностью, разрушающей иллюзии.

В фильме главным выразительным средством является текст, большую часть которого читает сама Дюрас. В кадре присутствуют актеры Матьё Карьер (Mathieu Carrière), Бюль Ожье (Bulle Ogier), Доминик Санда (Dominique Sanda), но они, за исключением озвучивания отдельных реплик, статичны и не участвуют в действии. Скорее мы видим момент подготовки к съемке: Дюрас дает актерам указания, они ее слушают, затем всех троих последовательно гримируют – но никто так и не вступает в действие, не исполняет никакой роли. Сама Дюрас говорила, что хотела снять «фиаско фильма», в начале ленты это еще фильм, а в конце – «фильм, который никогда не был снят».

«Агата и бесконечное чтение» по своему настроению, ритму, визуальным образам ближе всего к *Bientôt l'été*. Может быть, потому, что фильм снимался в Трувиле. Все, что мы видим, было непосредственно связано с повседневной жизнью Маргерит Дюрас и Яна Андреа в 1980-е годы — это вестибюль на первом этаже их дома (кресла, колонны, зеркала, создающие ложную перспективу), морское побережье с виллами, одинокими фонарями и скамейками вдоль безлюдных пляжей, виды пустынных узких улочек, ведущих к морю. Все это показано в узнаваемом стиле Дюрас — завораживающе неспешная смена картин и ракурсов, отрешенная, деперсонализированная камера без взгляда.

Закадровый текст читают женский и мужской голоса (Маргерит Дюрас и Ян Андреа). В кадре эпизодически появляется Бюль Ожье, она не произносит ни слова и не играет как актриса никакой роли, просто произвольно перемещается по холлу, задумчиво смотрит в окно, по-кошачьи сворачивается клубком в кресле. Этот неясный статичный образ еще более условен, чем образ героини рассказа. Как и в других лентах Дюрас, мы постоянно ощущаем разрыв между визуальным рядом и речью, здесь прежде всего разделены телесный образ персонажа и голос, они существуют как бы отдельно друг от друга, все время не совпадают.

В фильме появляется и Ян Андреа. На экране он безмолвствует, ничего не делает и не реагирует на присутствие актрисы. Большую часть времени он стоит около стеклянной двери и смотрит на море. Неясно, представляет ли Ян образ героя рассказа, или же он «играет» самого себя как хозяина дома и ассистента (компаньона) Дюрас. Последнее предположение тем более логично, что в кадр на короткое время также попадает оператор. Таким образом, мы видим одновременно и фильм, и процесс его съемки.

Если все же не воспринимать «Агату» как кино, а появление актеров не связывать с исполнением роли, то Бюль Ожье и Ян Андреа напоминают нечто вроде живых книжных иллюстраций, портреты героев произведения. Их эмоциональная безучастность, отстраненность, индифферентность позволяет увидеть эти образы как тени прошлого, призраки воспоминаний, возникающие в воображении рассказчиков.

Фильм повествует об истории инцеста, о роковой любви родных брата и сестры. Мы застаем героев в тот момент, когда Агата решает уехать, разорвав отношения с братом. Хотя у каждого из героев есть нормальная семья, их всю жизнь непреодолимо влечет друг к другу. Любовники изливают тоску в бесконечных депрессивных разговорах — они описывают свои чувства друг к другу, размышляют о будущем, предаются воспоминаниям детства, когда взаимная любовь казалась естественной и не осознавалась как запретная (невольно возникает мысль, что Дюрас и Ян Андреа не случайно затронули эту тему, возможно проводя параллель со своей любовью, тоже не вполне «правильной» с точки зрения общественных стандартов). Для героини некоторые детские впечатления тесно связаны с музыкой,

в частности, вальсами Брамса из ор. 39 (As-dur и E-dur N^{o} 1), которые Агата и ее брат разучивали на уроках фортепиано. Тема вальса As-dur – главный лейтмотив фильма.

Вторую часть названия – «бесконечное чтение» – можно было бы связать с образным строем произведения, с текстовыми повторами, передающими маниакальную зацикленность героев на своих неразрешимых проблемах.

Однако выражение «бесконечное чтение» относится и к самому типу экранного повествования, строящегося на чередовании и сочетании разных видов и способов чтения. Все, что мы видим и слышим в фильмах Дюрас, надо воспринимать через рефлексию читателя. Так, в начале на экране появляется фрагмент печатного текста: «В этой комнате находятся мужчина и женщина. Они молчат. Но можно представить, что они много говорили, прежде чем мы их увидели...». Нам предлагают для затравки книжную страницу – и мы читаем описание первой мизансцены фильма вместо того, чтобы созерцать ее на экране. Таким образом ожидаемое кино как бы сразу подменяется литературой. Затем текст исчезает, и несколько мгновений мы видим черный экран, в этот момент начинает звучать авторский голос. Потом экран оживает, появляются виды морского побережья, а Дюрас продолжает рассказывать свою историю.

Когда ее голос умолкает, камера замирает и фиксирует неподвижное изображение пустого пляжа. То есть мы как бы постоянно совершаем интермедийную модуляцию, нам показывают, в порядке перечисления, различные формы отображения и восприятия текста: обычное чтение литературного отрывка, слушание текста без визуального сопровождения, в темноте, и наоборот – всматривание в изображение в тишине (конечно, экранный образ надо не просто видеть, но читать его) и, наконец, разные варианты соединения зрительного и вербального.

BIENTÔT L'ÉTÉ

Теперь обратимся непосредственно к игре *Bientôt l'été*. Предварительный очерк о Дюрас – удобный фундамент, весьма облегчающий наши аналитические задачи.

Общность произведений Маргерит Дюрас и Майкла Самина было бы очень просто объяснить непосредственным влиянием французской писательницы и разного рода цитированием ее произведений, буквально пронизывающим Bientôt l'été. Однако это лишь внешний, поверхностный уровень креативного диалога этих авторов. Гораздо важнее общность их художественной индивидуальности, проявляющаяся как в образном строе произведений, так и в склонности к радикальным творческим экспериментам, разрушению устоявшихся традиций и форм. Также важно, что в киноработах М. Дюрас есть определенная общность с видеоиграми (не случайно Майкл Самин именно в период занятия играми обратил внимание на авторское кино М. Дюрас).

Отметим некоторые моменты сходства:

- доминирование звучащего слова в кинолентах Дюрас соотносимо с важной, а иногда и ведущей ролью литературного текста в играх (текста и напечатанного, и произносимого – в различных вариантах и сочетаниях). Также как Дюрас старалась создать что-то вроде книги-кино или кино-книги (кино-литературы), также определенные жанры (interactive fiction, например) и образцы компьютерных игр можно считать разновидностью визуально-игровой литературы. Это своего рода гибридные книги, интермедийные формы чтения в эпоху развития технических искусств. Опыты Дюрас с кино пришлись на время распространения видеокассет, когда стал доступен иной, чем в кинозалах, режим просмотра - с возможностью сделать паузу, повторить отдельные сцены, «перелистать» фильм, что изменило восприятие и сблизило фильм с книгой. Но все равно кино не было предназначено для тех целей, к которым стремилась Дюрас, и ее фильмы всегда будут называть «антикинематографическими». Напротив, компьютер как интерактивная текстовая среда идеально приспособлен к созданию любых литературно-визуальных экспериментов;
- свойственный Дюрас особый тип медленного, статичного, медитативного повествования с паузами, стоп-кадрами, всматриванием в отдельные предметы, повторами весьма характерен и для видеоигр. Это зависит как от жанра игры и индивидуального

стиля игрока, так и определяется ситуацией – в играх почти всегда есть моменты, когда надо осваивать новый мир, погружаться в незнакомую обстановку, привыкать к ней, вживаться в нее, изучать предметную среду или обдумывать ту или иную задачу. Все это требует неторопливости, внимания, сосредоточенности и многократных повторений;

- важная роль ритмической организации материала (повествования), к чему была столь внимательна в своих лентах Дюрас. В играх это часто происходит благодаря самому игровому процессу, хотя не только;
- тексты Дюрас со свойственным им большим количеством пустот, неопределенностей и смысловых разрывов оставляют много места для соучастия читателя-зрителя, для его вовлечения в особого рода сотворчество. В игре непосредственное участие геймера в развертывании сюжета и интерактивный принцип повествования тоже предполагают сотворческую, а иногда и соавторскую активность.

Можно найти и другие точки пересечения киноопытов Дюрас с видеоиграми, но мы этим ограничимся, заметим лишь, что в истории немало примеров, когда именно новаторы и ниспровергатели традиций становились предвестниками художественных форм будущего.

Игра начинается с выбора одного из двух персонажей – мужского или женского, соответственно полу игрока. Показаны две фигуры – это астронавты, заключенные в космические капсулы.

Кроме пола о главном герое, нашем alter ego, больше ничего неизвестно, он безлик и анонимен, мы видим лишь его облик в целом, как в игре от третьего лица. Наш партнер появляется в виде расплывчатой голографической фигуры и отличается от главного героя, изображенного как обычное земное существо. Согласно сюжету игры это влюбленная пара, два одиноких человека, разделенных световыми годами космоса, для них возможно лишь дистантное виртуальное общение.

Коротко остановимся на фабуле игры. Действие разворачивается в двух локациях.

В первой вы гуляете по пляжу. Это спокойное медитативное времяпровождение. Облик и атмосфера местности создана минимальными средствами – бесконечное по протяженности однообразное морское побережье, белый песок, скамеечки, фонари, шум ветра и морского прибоя, резкие крики чаек, силуэт коттеджа вдалеке. Многое в этих лаконичных пейзажах напоминает Трувиль-сюр-Мер, отдельные кадры из «Агаты» Дюрас.

Простота общей картины компенсируется постоянными изменениями водной поверхности и неба. Освещение имитирует хаотически меняющееся время суток: небо становится то желто-оранжевым, как на закате, то серебристо-розовым, как на восходе, то мрачным, предгрозовым, то черным, как ночью. Эти никогда не повторяющиеся, как и в реальности, цветовые модуляции завораживают, за ними можно наблюдать бесконечно. На фоне ночного неба мы видим звезды и планеты, в них можно узнать Марс, Юпитер, Меркурий и Венеру.

Во время прогулки героиня (или герой) ведет межгалактический диалог со своим виртуальным возлюбленным. Реплики появляются в виде текста – либо на фоне космического пространства, либо на фоне песчаного побережья, в первом случае текст выдержан в сине-лиловых холодных тонах, во втором – в золотисто-охристых теплых.

Насладившись прогулкой, мы заходим в прибрежное кафе, садимся за столик, продолжая общение со своим партнером. Во второй локации существует возможность режима онлайн, рассчитанного на двух игроков. Но это необязательно, чаще все-таки играют в офлайновую версию.

Образ нашего vis-a-vis – некая расплывчатая светящаяся голубая фигура, похожая на голограмму, что придает игре некоторый оттенок научно-фантастического фильма.

Диалог в кафе имеет не только текстовую форму, но также озвучен мужским и женским голосом. Вероятно, подразумевается, что это реальный живой разговор, а не воображаемый, внутренний, как во время прогулки по пляжу.

Обстановка проста и незатейлива, но содержит все необходимое для сцены свидания и создания нужного настроения.

Красное вино, бокалы, сигареты Gauloises, рядом зажигалка и пепельница, шахматная доска. Вначале вас окружает тишина, потом усиливается фоновый шум, исходящий от посетителей, постепенно заполняющих кафе. Если кликнуть на изображении пепельницы или бутылки – персонаж закурит или наполнит бокал и выпьет вина. Есть проигрыватель, можно самому выбрать песню из репертуара 1960–1970-х гг., например, Джо Дассен Et si tu n'existais pas или Сальваторе Адамо C'est ma vie. Немного постановки, немного импровизации. Концентрированная, как аромат духов, чувственная атмосфера любовного флирта.

В Bientôt l'été мы попеременно пребываем в трех разных пространствах. Прежде всего, это космос, представленный в двух ипостасях – как Вселенная и как интернет (образ разлинованной голубой плоскости, постоянно повторяющийся в игре, является очевидной метафорой Всемирной паутины). Космос (или интернет), согласно сюжету, это местопребывание одного из двух персонажей – партнера главного героя, бесконечно от него отдаленного.

Другое пространство – огромный пустынный пляж, в чем-то созвучный космосу, так же подчеркивающий одиночество человека. Но это место и противоположное по смыслу – оно обжитое, удобное, здесь можно посидеть на скамеечке, если устал, здесь зажигаются фонари, когда стемнеет.

Третье пространство – столик в кафе, где встречаются влюбленные. Даны три проекции, три меры, три масштаба для человека: человек и Вселенная, человек и цивилизация, человек и человек.

Идея тройного пространства в Bientôt l'été близка замыслу упомянутых выше короткометражных фильмов М. Дюрас («Кесария» и «Отпечатки рук») – в обоих случаях ординарный любовный сюжет помещен в рамку несоизмеримых с ним исторических и космических величин.

Человек находится в центре как бы постепенно сужающихся вокруг него пространств: он может быть сопоставлен с вечностью, с величинами бесконечно большого времени (древняя история у Дюрас) и бесконечно большого пространства (космос/интернет у Самина); затем он представлен в близлежащем окружении современной цивилизации – это уютный живой Париж или чистый благоустроенный пляж; наконец, он попадает в наиболее соразмерное ему место – привычное и комфортное, как разношенная домашняя одежда, регулярно посещаемое кафе.

Образ космического пространства в контексте игры имеет, несомненно, и другое значение. Мы привыкли связывать понятие «космос» с его научными исследованиями и практическим освоением. Майкл Самин добавляет интернет как второй (информационный) «космос». Однако эти современные смыслы вытесняют из нашего сознания старый добрый космос древних греков.

Прогулки по пляжу происходят в сопровождении множества космических объектов и явлений, звезды и планеты показаны красочно, крупным планом, в постоянном движении. Это располагает к их созерцанию и наводит на соответствующие размышления.

Человеческая душа (микрокосм) всегда мыслилась по аналогии со Вселенной (макрокосм), всегда осознавалась родственность этих феноменов как бесконечных и бессмертных. Эта идея пронизывает всю историю культуры – от учений античных и средневековых философов, от духовных практик буддизма и индуизма до более поздних размышлений на эту тему. Можно вспомнить, например, знаменитое высказывание Канта о двух поражающих его вещах – звездном небе над головой и моральном законе в душе человека. Или Юнга, говорившего о том, что наша психическая структура вторит структуре Вселенной, а происходящее в космосе повторяется и в пространстве человеческой души.

Человек перед лицом космоса, или человек наедине с космосом – это одна из тем или фон для медитации в *Bientôt l'été*.

Общение героев в кафе происходит особым образом – посредством партии в шахматы. Каждый ход в игре ведет к появлению очередной разговорной реплики. Сражение за шахматной доской как бы уподоблено словесному поединку.

Шахматные фигуры мы находим на пляже – здесь этот игровой прием выполняет символическую роль, связывая события двух локаций, а именно – гипотетический диалог, который мы вели в своем воображении, одиноко гуляя вдоль морского побережья, в кафе реализуется в живой непосредственной беседе, обдуманные «про себя» фразы произносятся вслух.

Материалом для диалогов во многом послужили произведения Дюрас. Но успешно освоить постмодернистскую игру в цитаты по правилам Майкла Самина не просто. Для этого надо хорошо знать творчество Дюрас в подлиннике. Текст в *Bientôt l'été* всегда произно-

сится по-французски, игра снабжена субтитрами на языке по выбору игрока. Однако при переводе важная часть смысла бывает утрачена, погребена в разнице культур, а шанс узнавания многих цитат исчезающе мал. Как кажется, это обстоятельство еще больше сужает круг потенциальных игроков и уменьшает полноценное восприятие игры для большинства из них.

Однако смысл диалогов – не только игра в цитаты. Есть другое испытание, которому Майкл Самин подвергает литературный материал Дюрас – это способ нарезки, *cut-up*, делающий выбор реплик случайным. Согласно методу *cut-up* надо выписать фрагменты диалогов из разных источников (как это продемонстрировал Майкл в своем блоге), затем их перемешать, взболтать и поручить программе выдавать их рандомно, в произвольном порядке.

Диалоги, сложенные из случайной последовательности реплик, не вписанных в конкретный сюжет и не связанных с внятными образами персонажей, превращаются в набор разговорных клише. По мере прохождения игры в нашем арсенале накапливаются фразы для диалогов однородной тематики. Когда их становится достаточно много, они в своей совокупности начинают восприниматься как своеобразный любовный фразеологический словарь, пригодный для использования в разных ситуациях и на разных стадиях романтических отношений. Мы пополняем этот словарь, в том числе читая романы и слушая песни (в Bientôt l'été не только для настроения звучит французский шансон).

Очевидна параллель между шахматами и нашим любовным «разговорником». В шахматах наличие небольшого набора фигур и правил обеспечивает бесконечное количество комбинаций, точно так же подборка общеупотребимых фраз-клише может озвучить неограниченное множество индивидуальных любовных историй.

В непохожих романтических ситуациях используется один и тот же словарь, повторяются одни и те же привычные общеупотребимые выражения. В зависимости от контекста они приобретают разный смысл. Так, можно произносить расхожие фразы, чтобы ничего не сказать. Или, наоборот, содержание разговора может оказаться гораздо значительней, чем банальные предложения, которыми обмениваются влюбленные.

Диалоги в Bientôt l'été представляют пример разрыва между явлением и сущностью и/или между общим и частным. Словесный уровень не самый значительный в общении влюбленных, ибо речевые клише не предназначены для передачи индивидуально-неповторимого. Поэтому слова дополняются, уточняются, корректируются языком жестов, мимики, взглядов, не говоря о прямом обмене эмоциями, вообще не требующем внешнего выражения.

Эфемерность слов подчеркивается и графической подачей текста в игре: фразы приносит и смывает морская пена, они долетают из космоса, а в кафе появляются и рассеиваются, как сигаретный дым. Диалоги – нечто мимолетное, зыбкое, почти неуловимое, то, что быстро улетучивается и забывается.

Играя в любовные шахматы, Майкл Самин не сильно грешит против Дюрас, ибо диалоги в ее собственных произведениях, хотя и выстроенные более логично, являются лишь поверхностной фиксацией процесса личных взаимоотношений. Нередко диалоги у Дюрас бывают сбивчивыми, бессвязными или сухими и отстраненными. Так, в частности, говорят друг с другом меланхоличная Анна Дэбаред и Шовен из «Модерато кантабиле». Мизансцена в Bientôt l'été очень напоминает этот роман – как точно воссозданной атмосферой свидания героев в кафе, так и отдельными деталями (например, в игре неоднократно повторяется фраза-лейтмотив Анны «Я выпила бы еще вина»).

Интересно, что диалоги, создаваемые в *Bientôt l'été* методом случайной подборки реплик, никогда не выглядят нелепыми или бессмысленными. Во многом это можно объяснить преобладанием любовной тематики. Ведь главная цель беседы двух влюбленных – не рациональный обмен информацией, а эмоциональное общение, а оно не обязательно следует вопросно-ответной или какой-либо иной формальной логике. Диалог может выглядеть, например, как два слабо связанных друг с другом монолога. В любом случае, в каждой реплике есть свой смысл, напряжение, томление.

Можно представить себе даже онлайновую версию *Bientôt l'été* – то есть общение незнакомых людей посредством обмена случайно выбранными репликами – вероятно, это тоже дает возможность разделить момент эмоциональной связи, установить теплый чело-

веческий контакт, и даже найти родственную душу во Всемирной паутине таким странным способом.

В содержании диалогов прослеживается своя драматургия, это становится очевидно ближе к финалу, особенно с момента, когда на столике в кафе появляется найденный на пляже пистолет. Это вносит оттенок тревоги, дисгармонии, угрозы, разрушает романтическую атмосферу. О конфликтной стадии романа свидетельствует и смысл некоторых реплик. Более того, если шахматные фигуры символизируют слова и фразы, то пистолет – намек на то, что не все можно решить разговорами. Этот обычный путь развития романа – от иллюзий к разочарованию – также близок любовным историям Дюрас.

Другой ассоциативный слой игры связан с визуальными образами. По пути от пляжа к кафе мы встречаем детали пейзажа, видим разные объекты и предметы. Обычно на них натыкаешься неожиданно, обнаруживаешь случайно, они словно выплывают из тумана, а затем также быстро исчезают. Набор этих образов столь же произволен и лишен логической связи, как и набор реплик в диалогах: это, например, одинокий холм, заросли тростника, особняк у моря, мертвая чайка, цветущая магнолия, отгороженный сеткой теннисный корт, деревянный пирс, простирающийся далеко в море и ведущий к маяку, фортепианная клавиатура, пистолет и проч. Все эти объекты представлены в единственном экземпляре и выглядят бесприютно и покинуто. Больше всего они напоминают видения, фантомы, призраки, воспоминания, так или иначе связанные с миром Дюрас. Фортепиано ассоциируется с темой детских уроков музыки, о них упоминается в «Модерато кантабиле», в «Агате». Особняк, скорее всего, навеян образом дома, где жила Дюрас, и точно такой же, как в игре, пирс есть в Трувиль-сюр-Мер, его писательница снимала в своих фильмах. Каждый объект показан в двойном изображении – условно реалистическом и цифровом, состоящим из полигонов и пикселей (или в виде голограммы). То есть каждая вещь имеет разные проекции, является и реальной, и воображаемой, и земной и космической (а может, вообще существует только в нашем сознании).

Предметная среда *Bientôt l'été* еще больше, чем диалоги, требует знания творчества Дюрас, без этого игра в ассоциации невозможна, неосведомленный геймер увидит лишь набор непонятных предметов, существующих в качестве причудливой декорации. Но как фон

это тоже выглядит странно, в качестве фона мы увидели бы некие множества, например, холмистую местность, череду деревьев или ряд домов. Но единичность каждого предмета свидетельствует о том, что он уникален и имеет особый смысл.

Каждый раз, когда исчезает очередное видение, на песок падает шахматная фигура. Она вновь выполняет роль связующего звена: так как шахматный ход есть эквивалент разговорной реплики, логично предположить, что явленное нам видение заставит нас вспомнить то или иное произведение писательницы, что, в свою очередь, оживит в нашей памяти соответствующие литературные фрагменты.

Но линейной ассоциативной цепочки здесь не выстраивается, как и в диалогах, все элементы соединяются произвольно, путем игровой случайности.

BIENTÔT L'ÉTÉ

Общая концепция игры

Киноработы Дюрас и видеоигры студии Tale of Tales в восприятии зрителей/игроков имеют одну и ту же проблему: они не могут обрести жанрового статуса – первые не воспринимаются как фильмы, а вторые - как игры. Художники-экспериментаторы создают свои произведения в свободном режиме, используют и соединяют выразительные и жанровые средства так, как того требует замысел, поэтому их творения не походят на привычные фильмы и игры. Критики и исследователи придумывают для таких нестандартных случаев разные жанровые определения, например, в нашем случае это могло бы быть «гибридное кино», «кино-литература», «интерактивная инсталляция с элементами игры» и т.п. Когнитивный диссонанс возникает потому, что нетипичные произведения оцениваются в контексте массовой культуры - просто по факту своей принадлежности к таким демократическим искусствам, как кино и компьютерная игра, где жанровая корректность имеет большое значение. В области же культуры, которую условно обозначают как авторскую, интеллектуальную, артхаусную, и к которой относятся рассмотренные нами произведения, жанровая система в целом уже не работает. Приведем цитату из филологической дискуссии на эту тему. Литературоведение XX века «...приложило грандиозные усилия

для разработки теории жанров, их классификации..., объяснений того, что значит каждый жанр, какова его генетическая и смысловая память. И вдруг выясняется, что современная литература все больше обходится без понятия жанра. Конечно, в культуре жанр сохраняется, но преимущественно в массовой. В более сложной и высокой авторской литературе жанровость почти полностью исчезла. Для нас существует еще различие поэзии и прозы, ... но практически все стихотворные произведения уже называются стихотворением, никто не думает, что были какие-то там оды, элегии, баллады и прочие рондо и сонеты. А почти все прозаические произведения называются романами. И этого нам достаточно» (5).

Это положение вещей отражает рубрикация книг в интернет-библиотеках разного рода: подробные жанровые дефиниции имеет детектив (полицейский, шпионский, криминальный, психологический...), любовный роман (остросюжетный, короткий, исторический...), фантастика (космическая, научная, юмористическая) и т.д., в то же время так называемая «высокая литература» обозначается либо как «проза», либо как «роман», либо как «современная (российская, зарубежная) литература». Таким образом, то, что в парадигме популярной культуры выглядит странным и требует хотя бы попытки жанрового уточнения, в авторской культуре является нормой.

В эстетических и формообразующих принципах у Маргерит Дюрас и создателей *Tale of Tales* есть много общего: отказ от связанного нарратива, фрагментарность и постоянная дезориентация в ходе повествования, минимализм во всем – в ограниченном количестве локаций, в аскетизме обстановки, в незначительном количестве информации и событийного ряда, в условности и схематизме персонажей. И при этом абсолютная статика.

Опираясь на принципы, характерные для Дюрас, Майкл Самин пошел еще дальше: если у Дюрас авторский текст составляет смысловую основу произведений, то Майкл Самин разрушает, деконструирует также и текстовую часть в *Bientôt l'été*. Диалоги он использует в том же значении, что и изображение, цвет, звук – как эмоциональный им-

пульс, знак настроения, часть общего впечатления, а не как средство, выполняющее доминирующую содержательную роль, как у Дюрас.

Также в *Bientôt l'été* нет авторского голоса и образа, столь важного у Дюрас. Но для игры это естественно и даже неизбежно как способ уступить лидирующее место игроку.

Майкл сам ясно объяснил, в чем он видит задачи и преимущества подобной организации художественной формы:

«В Bientôt l'été нет истории. Но там присутствуют элементы, которые могут сложиться в историю. Вокруг этих элементов вполне можно вообразить сюжеты. Это приносит радость. Не само воображение историй, а именно потенциал, возможность их создания. Есть что-то прекрасное в нерассказанной истории. Мы видим объект, он выглядит как нечто значащее, но мы не знаем, что именно он означает. И нам не нужно знать. На самом деле, знание даже уничтожило бы удовольствие, потому что это уничтожило бы пространство возможностей.

Нерассказанная история значительно богаче рассказанной. Именно поэтому игровая среда так хорошо подходит для искусства, которое я пытаюсь создать. Мы можем создавать возможности. Нам не нужна история, сюжеты, объяснения, значения. Только вещи в их приглушенной загадочности. Красота существования»⁽⁶⁾.

Таким образом, согласно замыслу Майкла, история должна развиваться благодаря ее отсутствию.

Это значит, у нас есть свобода выбора, есть возможность сыграть в *Bientôt l'été* по-своему – в зависимости от наших предпочтений и осведомленности, от способности войти в эмоциональный резонанс с иммерсивной средой, от готовности включиться в ассоциативную игру, достроить пунктирно очерченные сюжеты и образы.

Прежде всего, вполне можно пройти *Bientôt l'été*, ничего не зная о Дюрас, и получить удовольствие от глубокой медитативной атмосферы игры, понять ее как игру-созерцание, игру-погружение, игру-релаксацию, не разрушая анализом непосредственную целостность впечатления. Подобные прохождения описывались на игро-

(6) Symyn, M. Duras film: Moderato Cantabile. URL: http://tale-of-tales.com/bientotlete/blog/category/duras/ (дата обращения 05.04.2018).

вых форумах, некоторые геймеры даже не утруждали себя сбором шахматных фигур, а просто вдохновенно прогуливались по пляжу и исследовали его. Такого рода возможности определяются тем, что мы попадаем не просто в красивую локацию, а в место, наполненное смыслом, это всегда чувствуется независимо от того, захотим ли мы раскрыть для себя этот смысл или нет. Bientôt l'été состоит из неясных намеков, смутных эфемерных настроений, приблизительных ускользающих ассоциаций, невнятных идей – подобный текст сопротивляется рациональному подходу, он словно защищен от аналитического препарирования, способного ненароком рассеять его призрачное волшебство.

Другой подход к *Bientôt l'été* – разные вариации на тему любовной истории.

Один сюжет можно было бы развить на материале самой игры — о межгалактическом романе двух астронавтов (или одного астронавта и одного обитателя Земли). Воображаемый ход событий может варьироваться в зависимости от того, как интерпретировать некоторые эпизоды игры — например, состоялась ли космическая и/или земная встреча этой пары или же общение влюбленных остается лишь виртуальным? Во втором случае логично предположить, что локации не являются реальной действительностью, это лишь виртуальный симулятор прогулок по пляжу и времяпровождению в кафе, это компьютерная программа для релаксации астронавтов — с ее помощью они могли бы воскрешать в своей памяти земные пейзажи и забытые ощущения. Таким образом, игра представляет собой двойную иллюзию — для нас и для героев Bientôt l'été.

Еще один источник воображаемых историй любви – Маргерит Дюрас. Конечно, только игрок, знакомый с ее творчеством, будет видеть этот пласт игры. В Bientôt l'été мизансцены, ситуации, пейзажи почти дословно списаны с нескольких романов и фильмов Дюрас, игра сплошь соткана из зрительных и словесных цитат. Воссозданы не только отдельные образы, но и французская атмосфера произведений. При этом игра лишена конкретики – это нарратив без сюжета, ситуации без событий, роман без героев. Есть лишь условия, конфигурации, значимости, созданные для передачи историй любви, напоминающих многие сюжеты Дюрас. В своем дневнике Майкл Самин пишет, например, о том, как повлияла на игру сцена

в кафе из Moderato cantabile: «Я выбрал этот эпизод, чтобы показать обыденность ситуации. Нет ничего особенного в этом кафе для рабочих. И все же люди тянутся к таким местам – не только стремясь укрыться от ветра и шума, но и в поисках человеческой теплоты. Мы находим комфорт в близости других, даже если не имеем с ними ничего общего»⁽⁷⁾.

Но кроме этого романа (и его экранизации) можно вспомнить «Римский диалог», «Корабль Ночь», «Агату» и другие. Игра – общая канва, рамка для обрамления разных сюжетов. Игра как симулятор воспоминаний о творчестве Дюрас.

Сюжетное наполнение может быть связано и с личной жизнью игрока (что по-разному будет представлено в офлайн- и онлайн-версиях). Обобщенное повествование такого типа, как в Bientôt l'été, можно уподобить текстам песен о любви, использующим типовые сюжеты, что позволяет слушателям дополнять их конкретными образами, ассоциациями и воспоминаниями.

Важный вариант этой темы связан с образом интернета. Несомненно, игра – метафора одиночества человека в Сети. Сидя за своими компьютерами, люди так же далеки друг от друга, как астронавты в нашей игре. И нетрудно догадаться, что ее авторы – Майкл и Ория – рассказали эту историю также о самих себе, ведь они, живя на разных континентах, нашли друг друга благодаря интернету. Возможно, они хотели с помощью Bientôt l'été (особенно ее онлайнового варианта) дать возможность другим в приятной атмосфере игры вести виртуальный диалог и лучше понять друг друга (или даже найти свою половину).

Uтак, $Bient \hat{o}t \, l'\acute{e}t\acute{e}$ может быть игрой в релаксацию (условно говоря) или игрой про любовь.

Третий вариант связан с темой творчества. Можно рассмотреть ее с двух позиций: восприятия читателя и сознания художника.

В первом случае нарисована картина того, как творчество Дюрас (или любого другого писателя) могло бы храниться в нашей памяти. Для Майкла Самина это не стройный упорядоченный набор сведений

и истин, как в учебном пособии или ответах отличников на экзамене. Это лабиринт смутных образов и обрывочных впечатлений, сознательное и подсознательное хранилище разрозненных хаотичных воспоминаний о том, что мы когда-то внимательно или поверхностно прочитали, глубоко осмыслили или нет, ясно помним или забыли. Возможно, по-настоящему разобраться в подобной игре о природе нашей художественной памяти в состоянии только ее авторы, а мы никогда этого не сможем, как ни старайся.

С такой же вероятностью можно предположить, что образный лабиринт игры показывает не наше сознание, а сознание самой мадам Дюрас. Эта идея раскрывается не сразу, хотя с самого начала мы рассматривали замысел этого произведения как диалог двух художников. Формы подобного диалога разнообразны - цитирование, комментирование, ремейки, экранизации, аналитические эссе и т.д. (в игре Fatale предложен еще один способ творческого диалога). Если взять для примера привычный со школьной скамьи разбор произведения, то в нем надо было показать: что/кто повлиял на писателя, какое историческое лицо послужило прототипом того или иного образа, какие исторические события, социальные потрясения. общественные пороки, бытописательные детали эпохи и т.д. и т.п. отразил художник. Но все это «крупный помол». Кроме того, в произведениях новых романистов ничего подобного нет, и их творчество невозможно анализировать таким образом. Авторы «нового романа», соответственно своей творческой концепции, занимались постижением тонких структур психики, закоулков души, того, что невидимо, неопределимо, о чем нельзя сказать обычными словами, что нельзя выразить средствами традиционного романа.

Пытаясь размышлять об авторе этого направления, Майкл Самин придумывает свой способ препарирования писательского сознания. Он рисует картину этого сознания как неорганизованное собрание фрагментов словесных и зрительных образов, случайных предметов и реплик, мимолетных впечатлений и мыслей. Это не цитаты, а как бы атомы сознания, это воспроизведение хаотической фазы предтворчества, креативной стадии неопределенности, необходимой для невидимого формирования замысла, еще неясного даже самому художнику. Обычно реконструируют процесс создания произведения, Майкл сделал нечто противоположное,

⁽⁷⁾ Symyn, M. Duras film: Moderato Cantabile. URL: http://tale-of-tales.com/bientotlete/blog/ category/duras/ (дата обращения 05.04.2018).

КАМАНКИНА М.В.

ИНДИ-ИГРЫ: TBOPЧЕСТВО СТУДИИ TALE OF TALES

229

регрессивное, устроив хаос из частиц и обломков уже существующих произведений.

Можно представить, что мы находимся внутри еще не написанного романа или неснятого фильма, в качестве некоего призрачного фантома писательского сознания.

Анализ творчества обычно не затрагивает такой уровень, поскольку это невозможно, человек мало что знает о жизни своего подсознания, не то что чужого. Майкл Самин пытается нарисовать некий фон для размышления об этом невидимом и неведомом феномене.

Обратимся к случайным примерам, когда сами писатели так или иначе упоминают об этом трудноосознаваемом предтворческом процессе, о стадии брожения, броуновского движения и постепенной конденсации хаотических впечатлений в слова и образы.

Николь Краусс:

«Я не делаю набросков своих книг заранее; я позволяю им возникнуть настолько органично и по наитию, насколько это возможно. Я начинаю, совершенно не представляя, куда заведет меня книга, и довольно долго я остаюсь с этим чувством неопределенности, иногда это затягивается на годы.

С каждой книгой мне становилось все более комфортно в этом долгом пребывании в неопределенности, которая требуется для создания таких романов, которые мне хочется писать»⁽⁸⁾.

Дюрас ненавидела экранизации своих произведений. Интересно, понравилась бы ей затея авторов *Bientôt l'été*, столь близкая, по сути, ее собственным экспериментам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенности творчества студии *Tale of Tales* во многом объясняются тем, что ее создатели – художники, также важно, что до своего прихода в индустрию видеоигр они занимались открытыми формами искусства, такими как, например, мультимедийные инсталляции. Перформансы, акционизм, хэппенинг, инсталляции – все эти фор-

мы авангардного творчества связаны со стремлением сделать из зрителя не просто пассивного наблюдателя визави, а включить его как соучастника в живое, разворачивающееся во времени художественное событие. Однако механизмы вовлечения в этих жанрах ограничены и довольно просты. Виртуальная реальность дает для решения подобных задач совершенно другие средства. Авторов перформативных искусств привлекает сама возможность попадания внутрь художественного пространства, а также способы непосредственного, пластичного и разнообразного взаимодействия с ним, разработанные в видеоиграх.

Создатели Tale of Tales, несомненно, заинтересовались именно этими возможностями игр, в то время как к геймплею, к поиску сколь-нибудь интересных и увлекательных игровых механизмов они остались равнодушны. Tale of Tales включает в свои произведения лишь самую простую игровую деятельность, которая обеспечивает взаимодействие с виртуальным миром, что вызывает недовольство игроков, именно по этой причине многие топ-геймеры не любят творчество этой студии. Понятие «игра» для Tale of Tales переводится в другое русло - это создание текстов высокой сложности, это игра со смыслами, образами и символами, с разными культурными контекстами. Также авторов Tale of Tales увлекает работа с виртуальным миром игры. Собственно, сам этот мир обладает большим потенциалом, используемым весьма неэффективно – например, в роли декорации или игрового реквизита. В играх студии традиционно фоновые вещи начинают работать как содержательные. Например, в игре Sunset среда обитания закадрового героя (большой пентхаус) становится для героини источником сведений и способом познания хозяина жилища. В игре *The Path* предметы, собираемые в инвентори, не имеют своей обычной практической роли, зато имеют символический смысл и становятся важными для понимания характера героинь игры.

Таким образом, создатели *Tale of Tales* что-то в игровых традициях отвергают, что-то наделяют другими функциями и возможностями, в чем-то раскрывают неиспользованный потенциал, обнаруживая точки роста, плодотворные для развития художественной игры.

⁽⁸⁾ Краусс, Николь. Интервью. URL: https://www.livelib.ru/translations/post/30272-nikolkrauss-uchitsya-lyubit-neopredelennost (дата обращения 12.04.2018).

Список литературы:

- 1 *Гамзатова П.Р.* «Лиминальность как архетип в творчестве Ф. Феллини» // Обсерватория культуры. 2015, № 3. С. 70–78.
- **2** *Герман М.* Неуловимый Париж. М.: Слово, 2006.
- **3** *Дюрас М.* Материалы к ретроспективе фильмов. М.: Музей кино, 1994.
- **4** *Жосслен Ж.-Ф. (Jean-François Josselin).* Правда о Маргерит Дюрас // Иностранная литература. 2000, № 4. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/duras1.html (дата обращения 05.04.2018).
- 5 Маричик Ю.А. Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас: диссертация... кандидата филологических наук. – Москва, РГГ, 2007.
- **6** *Тернер В.* Символ и ритуал. М., 1983.
- 7 Шулятьева Д.В. Творчество Маргерит Дюрас 1950–1980-х годов: динамика интермедийного эксперимента: диссертация... кандидата филологических наук. – Москва, МГУ, 2017.
- 8 Everett W. An Art of Fugue? The Polyphonic Cinema of Marguerite Duras // Revisioning Duras. Film, Race, Sex. Edited by James S. Williams. Liverpool University Press, 2000.
- 9 Computer Games as a Sociocultural Phenomenon: Games Without Frontiers War Without Tears. Eds. *Jahn-Sudmann A., Stockmann R.* Hampshire, Houndmills, Basingstoke: Palgrave McMillan, 2008. 229 p.
- 10 Egenfeldt-Nielsen S., Smith J.H., Tosca S.P. Understanding Video Games: The Essential Introduction. New York, London: Routledge. 2016 (3rd edition). 278 p.
- 11 Postdigital Aesthetics Art, Computation and Design. Eds. Berry D., Dieter M. London: Springer, 2015.
- The Aesthetics of Videogames. Eds. Robson J., Tavinor G. New York: Routledge, 2018. 236 p.
- The Pleasure of Computer Gaming: Essays On Cultural History, Theory and Aesthetics. Eds. Swalwell M., Wilson J. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015. 203 p.

Ключевые слова: культурология, визуальная культура, экранные искусства, магическая вселенная, полиэкран, композиция, многомирие.

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Аспирант сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва ORCID ID: 0000-0002-4531-4922 amaris_evally@mail.ru

Key words: culturology, visual culture, screen arts, magic universe, split screen, composition, multiworlds.

Evallivo Violetta D.

Postgraduate of the Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow ORCID ID: 0000-0002-4531-4922 amaris_evally@mail.ru

A Split Screen: To the Problem of the Concept Designation

A split screen is considered not as a local formal device, but as a complex cultural phenomenon, which can contribute to the understanding of modern visual culture. The concept of split screen is concretized, the typology of split screen images is structured. It is concluded that the phenomenon underlying is not the material but the compositional features and its content.

ЭВАЛЛЬЁ В.Д.

Полиэкран: к проблеме обозначения понятия

В данной статье полиэкран рассмотрен не как локальный формальный прием, а как сложный культурный феномен, что может способствовать пониманию современной визуальной культуры. Само понятие полиэкрана конкретизируется. Структурируется типология полиэкранных изображений и делается вывод, что в основе рассматриваемого феномена лежит не материал, на котором возможно сосуществование разных пространственных и/или пространственно-временных локусов, а композиционные особенности и то содержание, которое эти композиции несут.



Илл. 1. Кадр из клипа Потапа и Насти «Уди-уди»



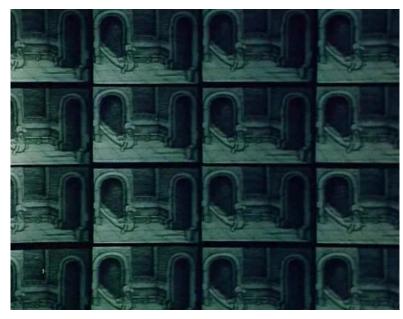
Илл. 2. Стоп-кадр из программы «Вести в 11:00» от 21.07.18, Россия 24. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1RzlZvw56_w (дата обращения 12.06.2018)

Вступление человечества в XXI в. сопровождалось активным развитием и массовым распространением продуктов научно-технического прогресса, в том числе интенсивным развитием экранных устройств. Среди многообразия визуальных форм современной экранной культуры обращают на себя внимание те, которые представляют сегментирование плоскости изображения на две и более части. Пожалуй, одним из самых узнаваемых сегодня становится способ организации экранного пространства на телевидении: телемосты между новостной студией и корреспондентом, прямые включения с места событий и т.д.

Очевидно увеличение количества полиэкранных изображений и в произведениях экранных искусств, и в повседневном социокультурном пространстве. В информационной и коммуникационной среде полиэкранный способ репрезентации визуальных данных все активнее существует, зачастую вытесняя линейные нарративы. Пожалуй, самой очевидной причиной роста популярности и востребованности полиэкранных изображений является ускоряющийся ритм жизни и, в связи с этим, спрос на технологии визуализации данных, которые позволяют сокращать временные затраты реципиента на потребление информации. Полиэкранность позволяет ускорять и уплотнять информационные потоки. Однако эта локальная причина популяризации сегментированных композиций не способна объяснить природу полиэкрана, множество различных способов его внутреннего построения и не менее вариабельного функционирования в социальной реальности.

С целью обозначить границы полиэкрана и его сущность, сделаем небольшой обзор концепций полиэкрана в научной литера-

Илл. 3. Кадр из фильма «Ад Данте», П. Гринуэй, Т. Филлипс, 1989



Илл. 4. Кадр из мультфильма «Болеро», И. Максимов, 1992

туре. В коллективном зарубежном исследовании «От полиэкрана к мультиэкрану» констатируется возникновение новых способов потребления изображений и звуков, способствующее расширению многоэкранных проектов и вытеснению одноэкранных устройств. Согласно мнению авторов, эти процессы обусловлены адаптацией городского населения к динамическим изображениям, широкому распространению визуальной информации, появлению интерактивных практик (виртуальный «серфинг», интерфейсы мобильных устройств, транспортных средств и т.п.) [27].

Бесспорно, в современной социокультурной среде очевидно обилие экранов, однако сегментирование поверхности, несущей художественное произведение, присуще не только экранной культуре. Так, фрагментирование композиции актуально для искусства иконографии, некоторых артефактов древности. Например, относительно оформления свитков древнеегипетской «Книги Мертвых», о которой мы будем говорить ниже, М.А. Чегодаев отмечает, что «обычно по верхнему краю папируса, над столбцами линейной иероглифики ("книжный" вариант фундаментального письма), шел фриз, состоявший из последовательно расположенных изобразительных блоков. На основном же поле располагались полноразмерные виньетки, занимавшие всю высоту свитка, а также композиции, включавшие текстовые пояснения к изображению» [20]. Таким образом, речь идет о сегментировании композиции свитка, при этом трудно говорить о потребности или адаптации к обилию информационных потоков у древних египтян. Здесь причина актуализации кроется в выражении структуры магической вселенной (загробного мира) и сверхчеловеческого видения, заключающегося в охвате большего количества пространственных и/или временных локусов.

Н.А. Агафонова [1] и ряд других исследователей [6, 14] также отмечают повсеместность и гиперактуальность полиэкрана в современных визуальных произведениях. Однако эти исследования относительно интересующей нас темы полиэкранности носят эпизодический и констатирующий характер.

В данной статье мы рассмотрим полиэкран не на уровне локального формального приема, а в качестве сложного культурного феномена; конкретизируем понятие полиэкранности и систематизируем наиболее типичные варианты полиэкранных композиций. В первую очередь нам необходимо уточнить само понятие «полиэкран». Самой лаконичной является дефиниция, данная В.В. Бычковым, определившим принцип полиэкрана как симультанное проецирование на один экран нескольких изображений [2, с. 661]. Однако такая формулировка сужает спектр полиэкранных композиций, связывая их напрямую с технической стороной достижения эффекта симультанности.

А.Г. Соколов сосредоточился на внутренней структуре полиэкранных изображений, акцентировал внимание на обозначении границ плодотворности их использования в качестве формального кинематографического приема: «Чтобы ваша множественная композиция могла претендовать на звание "поликадр", и это необходимо знать твердо, нужно сопоставить, включить в композицию кадры разного содержания» [18, с. 133]. Однако, как показывает практика экранных искусств, выполнение этого условия не обязательно. Так, напротив, многократное экспонирование одного и того же изображения в различных сегментах кадра позволяет углубить образную структуру произведения (например, «Ад Данте» П. Гринуэя) и акцентировать типичность поведения или образа жизни индивидуумов («День в Нью-Йорке» Ф. Томпсона 1957 г., «Болеро» И. Максимова 1992 г.).

В 5 серии телевизионного фильма «Ад Данте» (1989) Питер Гринуэй вводит девять сегментов, равномерно расположенных на черном фоне. Их содержимое является копиями одного и того же изображения – скопления грешников. Такая композиционная структура создает эффект трансляции видеопотоков с нескольких камер видеонаблюдения. С одной стороны, можно трактовать этот поликадр в качестве отсылки к современности – с постоянным контролем «свыше» за каждым человеком. С другой – так Гринуэй «осовременивает» технологическое устройство ада. Однако очевидна и некая параллель (присущая фильму в целом) между бытием загробным и земным. Полиэкранное адское видео, судя по всему, записывается и сохраняется на потусторонних серверах. Цивилизация – это ад, и от нее некуда скрыться.

Мультфильм «Болеро» (1992) Ивана Максимова отличает сюрреалистический визуальный ряд и перманентно повторяемые действия героя, древнего ящера, под гипнотическую музыку Равеля. Мы становимся свидетелями бесконечного движения по кругу зомбированного своим хвостом брахиозавра (самого «вялого» из

своих собратьев) и полной его индифферентности к окружающему миру. Замкнутость персонажа подчеркивается изолированностью пространства темных коридоров. Выбор музыкального произведения Мориса Равеля тоже неслучаен. Фильм гипнотизирует и поглощает монотонностью жизни персонажа, и это оказывается важнее, нежели гармония музыки, под которую дракончик движется, но которую он скорее опровергает своей неповоротливостью и исключительно обыденными, даже бытовыми натуралистическими проявлениями (еда, хождение в туалет). Мы видим странный, но по-своему забавный и даже уютный мир, состоящий из замка и перемещения героя по его коридорам. Применяя в конце мультфильма полиэкранность, Максимов увеличивает количество окон с одинаковым визуальным рядом в геометрической прогрессии. Теперь не только один «динозаврик», но и легионы таких персонажей живут в вечной погоне за собственным хвостом. Или весь мир состоит из этого мерного движения, являющего дурную бесконечность и бессмысленность. Уютный и забавный в своей пространственной конечности мир внезапно преображается в бескрайний, неуютный, неисчислимый, иррациональный, сводящий с ума.

Уже на основе этих двух примеров можно говорить о содержательности даже самых простых композиций полиэкрана: дублирование одного и того же изображения способно порождать новые смыслы.

Подавляющее большинство исследований полиэкрана также рассматривают его как формальный прием в киноискусстве. Например, в диссертационном исследовании А.Г. Соколов описывает его суть и выводит закономерности удачного использования в кинотексте [17]. Я.Л. Варшавский в книге «Полиэкран начинается» отмечает, что он «отвечает жажде и способности сознания видеть и целое, и частное» [3, с. 6]. Область исследования, которую затрагивает этот автор, расширяется до театральных постановок Вс.Э. Мейерхольда, Г.М. Козинцева, но тем не менее полиэкран для него также остается формальным приемом.

М.Ф. Казючиц особое внимание уделяет кинематографической природе полиэкрана на примере советского поликадрового (вариополикадрового) кино 60–80-х гг., отмечая особенности полиэкранного изображения: «Данный тип систем был в целом удобен своими синтетическими возможностями. Высокая степень информационной

насыщенности сочеталась здесь с эффективным эстетическим воздействием самой полиэкранной композиции» [7, с. 34]. С точки зрения исторического дискурса М.Ф. Казючиц прослеживает появление сегментированных композиций до иконописных образцов.

В ряде работ, посвященных частным аспектам экранных искусств и СМИ, отмечаются особенности полиэкранного приема и те художественные задачи, с которыми он помогает справляться. Среди функций полиэкрана, отмеченных исследователями, можно выделить несколько типичных: полиэкран как эффективное мультимедийное средство массовой коммуникации [9], как способ повышения информационной емкости кадра и динамики телетекста [11], как расширение пространственно-временного континуума кинопроизведения [1], как возможность зрителя выбирать, контролировать контент и участвовать в телевизионном вещании [28].

Вышеназванные исследователи справедливо отмечают широту функциональных возможностей полиэкранного приема. Однако можно добавить, что, применяемый в визуальном кинотексте, он способен выполнять ряд других практических задач: акцентирование одновременности разнопространственных событий, альтернатива параллельному монтажу (например, телефонный разговор, участники которого занимают отдельные части экрана), мотив объединения героев единым порывом, эмоциями или, напротив, их соперничество, противопоставление прошлого и настоящего, желаемого и реальности и др.

П.М. Инграссиа рассматривает суть полиэкранной эстетики в рамках кинематографических, телевизионных работ и на примерах средневековой живописи. Он делает вывод, что полиэкран выступает как форма пространственного повествования и иронии, требующая активного ментального «редактирования» реципиентом [29]. Выводы П.М. Инграссиа справедливы лишь для некоторых произведений. Так, например, в фильмах Дзиги Вертова сопоставление сегментов порождает не сумму их смыслов, а произведение – третий семантический уровень и новый, поэтический язык кино. В своих работах Ролан Быков («Айболит-66») и Питер Гринуэй из полиэкранных блоков выстраивают архитектуру киномира, формируя постмодернистский язык произведения. Что касается большинства кинематографических работ, как правило, они не требуют от зрителя усилий для считывания замысла, а задачи полиэкранных эпизодов очевидны.



Илл. 5. Кадр из фильма «Афера Томаса Крауна», Н. Джуисон, 1968

К.Б. Ноулес утверждает, что полиэкран является одним из способов формирования мозаичного изображения в киноискусстве [30, с. 39], что, на наш взгляд, является весьма спорным. Суть мозаичного изображения состоит в составлении целостной композиции из различных частей, не имеющих по отдельности художественной самоценности⁽¹⁾. Такой тип изображения известен, к примеру, в мультимедийных композициях, использующих несколько плотно прилегающих друг к другу экранов, на видеостенах – и представляет частный случай полиэкранной композиции. Сходные с Ноулесом идеи можно увидеть и в эссе С.Д. Бранко «Мозаичный экран: исследование и описание» [23], в котором он отмечает такие функции полиэкрана, как одновременность и причинно-следственные соотнесенности изображаемых событий. Однако, в отличие от Ноулеса, к мозаичному изображению он относит лишь некоторые виды полиэкрана, например, в фильме «Афера Томаса Крауна» (1968). Однако тип сегментирования плоскости экрана в этом фильме позволяет ярче прорисовывать картину

⁽¹⁾ Речь идет о каноническом определении мозаики. Наши выводы не имеют отношения к работам Роберта Сильверса, Чака Клоуза, Дэйва Маккина и др. художников, работающих в подобной технике.

событий посредством разных ракурсов, крупности съемки и т.п. Каждый отдельный сегмент самодостаточен и мог бы претендовать на самостоятельный монокадр.

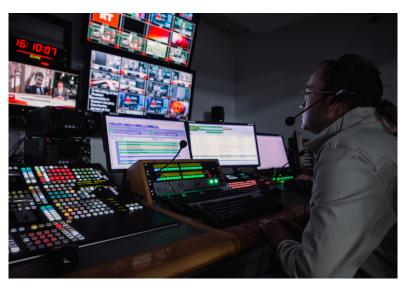
Д. Бизокчи рассматривает полиэкранное изображение как аттракцион и выделяет три уровня, на которых «работает» прием полиэкрана: нарративный, структурный уровень формальных отношений (время, пространство) и графический уровень [22]. Вместе с тем в работе Бизокчи нет системного анализа феномена полиэкрана, он, как и большинство исследователей, видит в нем прежде всего формальный кинематографический прием.

Особый интерес представляет ряд зарубежных социокультурологических исследований, в которых полиэкранность интерпретируется как метафора разрыва, надлома, скрытого противостояния между нарративами внутри отдельного государства [25], как сопоставление политических и идеологических детерминант [24, 31]. Авторы не рассматривают полиэкран как кинематографический прием, не стремятся раскрыть его природу, а лишь анализируют содержательные аспекты современных полисегментированных композиций экранной культуры.

Таким образом, на основе приведенных выше исследований можно отметить наиболее очевидные для авторов задачи полиэкрана: разделять, противопоставлять и взаимодополнять отдельные сегменты целого. Так, Дж. Миллерсон в учебнике «Телевизионное производство» вводит термин «множественное расщепление экрана» и определяет его как «метод показа изображений от нескольких источников одновременно путем деления экрана на две, три, четыре и более частей» [10, с. 508]. Пожалуй, именно это определение наиболее приближено к сути полиэкранности, поскольку делает акцент на композиционной структуре полиэкранных изображений, отмечая и один из способов его формирования.

Однако данный технический способ не универсален. Рождение полиэкранных произведений экранной эры связано с применением разнообразных технических средств: монтажа, технологии мультиэкрана, проецирования изображений на видеостену, голографии.

Понятие «мультиэкран» имеет прямое отношение к телевизионным технологиям. «Умный» телевизор при определенной настройке способен выводить на монитор картинки нескольких телеканалов.



Илл. 6. Аппаратная RT International. Фото Виктора Вытольского



Илл. 7. Диспечерская Мосводоканала URL: http://www.mosvodokanal.ru/press/smi/8127 (дата обращения 12.07.2018)

В этом режиме зрителю демонстрируются несколько программ одновременно, позволяя в режиме реального времени следить за программами или определиться с выбором одной $^{(2)}$.

Технология видеостены заключается в соединении между собой

Технология видеостены заключается в соединении между собой нескольких панелей, расположенных на вертикальной поверхности. Отличительной особенностью видеостены является возможность проецировать как отдельные потоки информации на каждый экран, так и комплектовать единое изображение⁽³⁾. Рамки видеопанелей, из которых собирается эта система, как правило, сделаны максимально узкими, что позволяет транслировать единое изображение⁽⁴⁾. При этом фактическое наличие этих швов дает возможность нескольким изображениям не теряться в общей массе при их симультанной трансляции.

Видеостены и мультиэкраны бытуют в рекламной индустрии, используются в командных центрах, диспетчерских, на постах охраны, выполняя важные функции в повседневности современного социума.

Суммируя сказанное, следует уточнить, что мультиэкран и видеостена – технические средства трансляции изображений, а полиэкран – само специфическое, сегментированное изображение, в котором и заложены те смыслы, которые являются предметом изучения в данном культурологическом исследовании. Непрофессиональный зритель может не знать о природе каждого конкретного эффекта полиэкрана, не различать технической специфики приемов, однако он становится реципиентом визуальных результатов их действия – видит и воспринимает полиэкранные композиции различного характера. Их же видит и воспринимает профессиональный зритель, будь то оператор или режиссер.

Помимо кино, анимации и телевидения в современной визуальной культуре полиэкранные композиции представлены в мультимедийных шоу, на интерактивных выставках, даже в театральных



Илл. 8. Кадр из мультфильма «Фильм, фильм, фильм», Ф. Хитрук, 1962



Илл. 9. Кадр из мультфильма «История одного преступления», Ф. Хитрук, 1968

⁽²⁾ Официальный сайт компании 777-tv. URL: http://www.777-tv.ru/news/11853.htm (дата обращения 25.06.2018).

⁽³⁾ Официальный сайт компании «Академик». URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ ruwiki/1447430 (дата обращения 25.06.2018).

⁽⁴⁾ Официальный сайт компании «СфераNO». URL: http://multiview.sphera-po.ru/technology/ about-videowalls (дата обращения 25.06.2018).

постановках с использованием экранов для решения сценографических задач и др. Например, эффекты шоу открытия Олимпиады в Сочи (2014) заключались в постоянной смене медиаплатформы действия. Как отмечает А.А. Новикова, «объединенные телевизионным экраном элементы этого грандиозного коллажа создают ощущение одновременного существования разных исторических эпох, отсутствия и конфликтности, и преемственности (как эстетической, так и исторической) внутри прошлого и прошлого с современностью» [13]. Таким образом, если обратиться к формулировке И.В. Кондакова, можно говорить о репрезентации «концептосферы» [8] современной культуры, заключенной в коллажности самого шоу и его полиэкранных композиций.

Широко распространены эффекты полиэкрана, достигнутые без использования дополнительных технических средств. Например, таковы мизанкадры в анимационных фильмах Ф. Хитрука «Фильм, фильм» (1968) и «История одного преступления» (1962).

Полиэкранность, периодически возникающая в мультфильме «История одного преступления» подчеркивает парадоксальное сочетание изолированности человека, эмоциональной пустоты в пространстве отдельных сегментов и скученности городских жителей. В пространстве киностудии мультфильма «Фильм, фильм», напротив, свободных секций и темных пятен нет, личное пространство здесь не предусмотрено; эффекты полиэкранности воссоздают образ производственного муравейника «в разрезе». Таким образом, полиэкран способствует возникновению разных эффектов, становится зеркалом различных картин мира. Не выбор технологии, не средства достижения эффекта полиэкрана, но именно формосодержательность полиэкранных композиций работает на формирование художественного и социокультурного восприятия конкретного визуального произведения.

Как мы увидели, большинство современных исследований не задаются вопросами предыстории полиэкрана и не погружаются в изучение этого сложного феномена. Однако нетрудно заметить, что полисегментированные композиции обнаруживаются и в доэкранные эпохи, когда слово «экран» если и существовало, то подразумевало нечто иное по сравнению с современным периодом. Подобные полисегментированные композиционные модели обнаруживаются



Илл. 10. Штандарт из Ура, «Война», сер. 3000 до н.э., Британский музей, Лондон



Илл. 11. Папирус Ани, Плита 11, ок. 1250 г. до н.э., Британский музей, Лондон

в произведениях доэкранной культуры – в Древнем Египте, Древнем Китае, Древней Греции, в искусстве средневековой Европы и пр. (Как уже отмечалось в нашей статье «Визуальные композиции в культуре

Древнего Египта как предтечи полиэкранности» [21, с. 226], рассматриваемый нами феномен ярко проявился в искусстве Древнего Египта). Плоскость, несущая изображение, могла обладать фактурой глины, известняка, камня, мрамора, папируса и других материалов, однако это не мешало созданию композиционных элементов, аналогичных эффектам полиэкранности.

Интересно, что композиционные структуры, характерные для древних культур, сохраняются и в современной культуре, несмотря на все различия содержательного характера.

Пожалуй, именно в древнеегипетской «Книге Мертвых», о которой мы упоминали выше, присутствуют композиционные структуры, которые в дальнейшем будут встречаться в книгопечатании, в кинематографе, на телевидении. Например, на плоскости плиты 11 усопший Ани приближается к привратникам загробного мира и по очереди обращается к каждому из них, описывая их «заслуги» и предъявляя собственные в качестве «пропуска» в мир мертвых. Пространство плиты разделено горизонтально на два регистра. Верхняя и нижняя полноразмерные виньетки идентичны и указывают на общую тему главы. Каждый привратник «заключен» в границах своей виньетки. Специфика визуальной композиции стремится отобразить пространственное взаимодействие изображенных «персонажей». В современных клипах нередко в качестве «полноразмерной виньетки» выступает жилой дом как собирательный образ обитания современного человека, а в пространстве остальных сегментов изображены поющие люди - «жители» этого дома.

Это лишь несколько частных примеров функционирования типов сегментированной композиции, но и на их основе очевидно формальное композиционное сходство, говорящее об укорененности «полиэкранности» – а точнее, полисегментированных композиций – еще в древней культуре.

Приглядимся к дефиниции «полиэкран» еще раз. Приставка «поли» имеет греческое происхождение и довольно четкое значение: «много», «многочисленный». Е.В. Дуков обращает внимание, что слово «экран» в современном мире приобрело бесчисленное множество коннотаций: от вида искусств, компьютерных программ, дисплеев, типа проводов до одного из символов современной цивилизации [5, с. 7]. Таким образом, можно сделать предположение, что полиэ-

кран, имея в своей структуре набор «отдельных» экранов, способен перенимать и функции своих частей: поглощающие, отражающие, транслирующие, репрезентующие и т.д. То есть в целом коррелировать различные «задачи» каждого сегмента.

Что касается экрана как предмета материального мира, неотъемлемой части жизни практически каждого человека, Ю.С. Дружкин отмечает двойственность его природы. С одной стороны, экран выступает носителем текста, его переносчиком в предметно-материальном смысле слова, с другой – и сам претендует на роль текста и даже художественного произведения [4, с. 53–55].

Е.В. Сальникова также пишет о множественности толкований слова экран, укорененных в истории культуры [16, с. 122–123], и дает более узкое определение экрана как плоскости или даже поверхности с отчуждаемым, изменяемым изображением [15, с. 66–67]. Примечательно, что само слово «экран» (screen) в эпоху тюдоровской Англии, к примеру, именовало собой стену, вдоль которой расставлялись декорационные элементы придворных представлений, согласно описанию Т. Крейка [26, р. 9], банкет-холл и кухня были смежными помещениями или разделялись коридором, имеющим несколько дверей. Сам спектакль разыгрывался вдоль этой длинной стены с дверьми, через которые появлялись и исчезали слуги, время от времени пересекая пространство пьесы. В связи с этим можно говорить о возникающем эффекте полиэкрана: в силу взаимодействия и взаимопроникновения зримой художественной реальности и зримой картины повседневного бытия.

Именно специфика построения внутрикадрового пространства влияет на целостный художественный мир этих и многих других произведений. Поэтому мы считаем целесообразным отделить техническую природу полиэкранности от художественных и социокультурных результатов технического создания визуальной формы. Итак, мы конкретизируем понятие «полиэкрана» в русле эстетики и культурологии и акцентируем значимость в истории культуры самих полисегментированных композиций, обладающих различной формосодержательной спецификой, особенности которой следует исследовать в каждом конкретном случае (что не есть предмет данной статьи). Определяем полиэкран как сегментацию так или иначе ограниченной плоскости, дающей эффект симультанного сосуществования

различных зримых пространственных и пространственно-временных сегментов или же эффект умножения одного и того же сегмента в рамках единого визуального целого.

Итак, полиэкран, как и любой художественный прием, пластичен и может нести различные смыслы (вплоть до взаимоисключающих) согласно мировидению эпохи, воле художника и циркуляции в различных социокультурных и художественных контекстах. Мы в данный момент обратимся к полиэкранным композициям и постараемся обозначить наиболее типичные их варианты.

Самым очевидным различием полиэкранных композиций является наличие или отсутствие обозначенных границ между сегментами. Например, границы сегментов имеют четкие линейные характеристики. В этом случае важен и внешний вид этих границ: ширина линии, цвет. Зачастую бывает, что границы между сегментами присутствуют, но не обозначены графически. Как правило, это характерно в случаях, когда сами сегменты имеют различную природу: визуальную (рисунок) и вербальную (буквы, цифры). Например, в рукописях древних цивилизаций знаки вербального не только равнозначны визуальному, но и приобретают его свойства, поскольку «языковая форма приобретает предметно-фигуративные свойства, ее синтаксические иерархии становятся изобразительными, а функция видоизменяется от конструктивной (обнажить принцип) к трансляционно-орнаментальной. Все единство форм приобретает потенциированность зрительного и когнитивного восприятия, а также синестетизм восприятия» [19, с. 310]. Для произведений экранного искусства совмещение различных сегментов встык также характерно: как правило, таким образом постулируется прямая взаимосвязь или некий общий знаменатель этих частей композиции.

Существуют композиционные структуры, в которых полностью отсутствуют визуально очерченные границы, фрагменты и их среда обитания становятся взаимопроницаемы. В экранных искусствах это имеет отношение к приемам наложения, двойной или множественной композиции и т.д. Но следует помнить, что не всегда получившееся изображение становится носителем эффекта полиэкрана.

Немаловажную роль играет и *внешний вид сегментов* как обособленной единицы. В этом случае мы обращаем внимание на геометрические формы отдельно взятого сегмента и на то, как меняется смысл и восприятие в зависимости от этого. Расположение отдельного сегмента, занимаемый им объем на плоскости относительно композиции в целом и других составных частей в частности также оказывают влияние на восприятие визуального высказывания.

На создание полиэкранной композиции и эффекта полиэкрана «работают» и *дополнительные элементы* композиции, такие как виньетки, текст, надписи. Как правило, эти элементы отчуждаемы от основного изображения без потери им смысла; их существование оправдывается функциональностью роли – комментария, пояснения, перевода. Наиболее характерно использование дополнительных элементов в новостных блоках на телевидении.

Основополагающую роль, наравне с вышеперечисленными, играет иерархическая структура внутри полиэкранной композиции. Равнозначны ли сегменты, находятся в подчиненном положении относительно других элементов или являют собой «экранную плоскость внутри экрана» – так называемый прием мизанабима (буквальный перевод с французского – «положить в бездну») [32, р. 49–50].

Несмотря на типичность и преемственность полиэкранных композиций, на сегодняшний день можно уверенно говорить о возникновении принципиально новой культурной парадигмы. Исследователи отмечают доминирование визуального начала. Так, Е.В. Николаева констатирует, что «стремительными темпами происходит виртуализация все новых культурных пространств – от супермаркетов до учебных классов» [12].

Различные варианты полиэкранных композиций существуют и в компьютерном внутриэкранном пространстве. Прежде всего, это «экраны в экране» – у видеоблогеров, работающих в жанре let's play, соотношение аватара или аватаров в пространстве веб-страницы, функция открывания-закрывания «окон». Жизнь виртуальной внутриэкранной среды характеризуется повышенной динамикой многоразовых переходов от полиэкранности к моноэкранности и обратно. Полиэкранные композиции могут быть заданы модераторами работы компьютерных ресурсов, а могут варьироваться индивидуальными пользователями, комбинирующими уже заданные возможности перемоделирования внутриэкранной реальности. В результате симбиоза активностей профессиональных и непрофессиональных модераторов виртуальной реальности возникает образ бесконечно изменчивого,

XK 2018 № 3

Визуальные медиа: история, эстетика, современные тенденции

повышено динамичного мира — еще более динамичного, нежели современный социум. Только в отличие от социума индивидуальный пользователь получает в виртуальной реальности гораздо больше иллюзий управления миром и его видением, регулирует режимы его восприятия, подстраивая виртуальность под свои индивидуальные потребности. Полиэкранность в современной культуре символизирует усложненность и в то же время упорядоченность различных элементов мироздания, способность человека управлять многомирием, адаптировать его к своим нуждам — однако никогда не удерживать в поле зрения всю многоуровневую реальность, которая необозрима, бесконечна, непостижима до конца. Таким образом, виртуальная полиэкранность являет собой компромисс между рациональным и иррациональным пониманием бытия.

ЭВАЛЛЬЁ В.Д.

ПОЛИЭКРАН: К ПРОБЛЕМЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ПОНЯТИЯ 252253

Список литературы:

- Агафонова Н.А. Экранное искусство. Художественная и коммуникативная специфика. Монография. Мн.: БГУ культуры и искусств, 2009.
- 2 Бычков В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Книга 2. М.: Культурная революция. 2008.
- **3** Варшавский Я.Л. Полиэкран начинается. М., 1983.
- 4 *Дружкин. Ю.С.* Без кавычек // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Вып. 14. 2018. С. 53–61.
- 5 Дуков Е.В. Экран: quid est hoc // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Выпуск 13, 2017. С. 12–41.
- 6 Ищенко Е.В. Принцип окна в современной экранной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2006.
- 7 *Казючиц М.Ф.* Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. Монография. Академия медиаиндустрии. 2016.
- **8** *Кондаков И.В.* Концептосфера русской культуры // Художественная культура. № 4 (22), 2017. URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-4-22/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5269.html (дата обращения 18.07.2018).
- **9** *Короткова Е.Н.* Медиапортал как средство создания качественного контента: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. М., 2009.
- 10 Миллерсон Дж. Телевизионное производство: Пер. с англ. Л.С. Волковой, Ю.В. Волковой под ред. В.Г. Маковеева. М.: ГИТР, Флинта, 2004.
- 11 Монетов В.М. Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005.
- **12** *Николаева Е.В.* Визуальная кинестетика в искусстве эпохи дабл-пост // Художественная культура. № 2 (20), 2017. URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html (дата обращения 14.07.2018).
- **13** *Новикова А.А.* Экранные отражения спортивных событий: конструирование реальности // Художественная культура. № 4 (22), 2017. URL: http://sias.ru/publications/magazines/ kultura/2017-4-22/yazyki/5276.html (дата обращения 18.07.2018).
- 14 Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка: Генезис, специфика, эстетические принципы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2007.
- 15 Сальникова Е.В. К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера // Наука телевидения: научный альманах. М.: ГИТР, 2016. № 12. С. 66–83.
- 16 Сальникова Е.В. Предыстория волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссеи» // Наука телевидения и экранных искусств. М.: ГИТР, 2018. N^{o} 14-1. С. 120–157.
- 17 Соколов А.Г. Кинематографическая природа множественной композиции: полиэкран, его природа и принципы режиссуры. Автореф, дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1977.
- 18 Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть первая. М.: Изд. А. Дворников, 2000.
- 19 Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014.

XK 2018 № 3

Визуальные медиа: история, эстетика, современные тенденции

- **20** *Чегодаев М.А.* Прощальная эпоха папирусной графики // Художественная культура. № 3 (21), 2017. URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-3-21/yazyki/5256.html (дата обращения 04.06.2018).
- 21 Эвалльё В.Д. Визуальные композиции в культуре Древнего Египта как предтечи полиэкранности // Новая наука: теоретический и практический взгляд. Стерлитамак: АМИ, 2017. № 1 (2). С. 226–230.
- 22 Bizzocchi J. The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen, Media-in-Transition. 6 Conference Stone and papyrus, storage and transmission, April 24–26, 2009. Cambridge MA. URL: http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Bizzocchi.pdf (дата обращения 04.08.2017).
- 23 Branco S.D. The Mosaic-Screen: Exploration and Definition. Refractory 14 (2008). 3 July 2009. URL: http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition---sergio-dias-branco/ (дата обращения 04.03.2018).
- 24 Chung S. Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema. University of Minnesota Press, 2014.
- 25 Courtney S. Split Screen Nation: Moving Images of the American West and South. Oxford University Press, 2017.
- 26 Craik T.W. The Tudor Interlude: Stage, Costume, and Acting. Leicester University Press, 1958.
- 27 Du Split-Screen Au Multi-Screen: From Split-Screen to Multi-Screen / ed. Sobieszczanski M., Lacroix C.M. Peter Lang, 2010.
- **28** *Ellis D., Johnston J.* Friends of Canadian Broadcasting. Split Screen: Home Entertainment and the New Technologies. James Lorimer & Company, 1992.
- 29 Ingrassia P.M. The Split-Screen Aesthetic: Connecting Meaning Between Fragmented Frames. Montana State University. Bozeman, College of Arts & Architecture, 2009.
- 30 Knowles, C.B. The Temporal Image Mosaic and Its Artistic Applications in Filmmaking. MA thesis, Queen's University, 2003.
- 31 Meurer H.J. Cinema and National Identity in a Divided Germany, 1979–1989: The Split Screen. Edwin Mellen Press, 2000.
- 32 Minissale G. Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives. Rodopi, 2009.
- 33 Mosley P.P. Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity. SUNY Press, 2001.

ЭВАЛЛЬЁ В.Д.

ПОЛИЭКРАН: К ПРОБЛЕМЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ПОНЯТИЯ

255 255