

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226--0072--2021--3-96-111

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, Москва
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: искусство, кино, видео, экран, символика,
симптоматика, откровение.

Андреева Екатерина Юрьевна

Экранируя откровение: Билл Виола – Андрей Тарковский

Статья посвящена проблеме генерирования символического содержания в современном искусстве, которая напрямую связана с витальностью самого искусства, зависящей от способности создавать в произведениях универсальную картину мира. В искусстве XX века начинается процесс подмены символики симптоматикой, который постепенно приводит к сужению сферы символического содержания культуры, так как многозначные символы заменяются вполне однозначными симптомами или знаками той или иной травматической проблематики. Этот процесс связан с материализацией символического и в целом с усилением материалистической доминанты в культуре 1920–1960-х годов. В статье проблема воплощения символов рассматривается на примере творчества кинорежиссера Андрея Тарковского и видеохудожника Билла Виолы, который во многом наследует Тарковскому в 1980–2010-е годы. Сравнительный анализ строится на основе произведений Тарковского и Виолы, в которых оба мастера стремятся создать моменты откровения. Эти символические моменты Гёте и его истолкователь философ Карен Свассян называют откровениями неисследимого — всеобщего, открытого в частном. Тарковский и Виола стремятся создавать такие моменты на экранах, прибегая чаще всего к показу взаимодействия героев с символическими стихиями огня и воды. Также оба они используют в качестве резерва символического реконструкции произведений европейской живописи эпохи Ренессанса и барокко. Их поиск не всегда успешен именно в силу подмены символического образа симптоматическим: замены неисследимого или непредставимого сценами снов или галлюциноза. Однако поиск Тарковского и Виолы настолько интенсивен, что сама неоднозначность его результатов является важнейшим симптомом состояния современной культуры, свидетельствуя о кризисе в понимании возможностей репрезентации бытия. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь.

Andreeva Ekaterina U.

Doctor of Philosophy, PhD in Art Studies, Member of AICA, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-5765-242X
andreyevaek@gmail.com

Keywords: art, cinema, video, screen, symbolism,
symptomatology, revelation.

Andreeva Ekaterina U.

Screening the Revelation: Bill Viola – Andrei Tarkovsky

The article is devoted to the problem of generating symbolic content in contemporary art. The problem is directly related to the vitality of art itself, which depends on the ability to create a universal picture of the world. In the art of the 20th century, the process of replacing symbolism with symptomatology begins, which gradually leads to a narrowing of the sphere of the symbolic content of culture, since ambiguous symbols are replaced by completely unambiguous symptoms or signs of a particular traumatic problems. This process is associated with the materialization of the symbolic and, in general, with the strengthening of the materialist dominant in the culture of the 1920s–1960s. The article examines the problem of the embodiment of symbols using the example of the work of film director Andrei Tarkovsky and video artist Bill Viola, who largely inherited Tarkovsky in the 1980s–2010s. The comparative analysis is based on the works of Tarkovsky and Viola, in which both masters strive to create moments of revelation. These symbolic moments, Goethe and his interpreter, the philosopher Karen Swassjan, call the revelations of the unsearchable — the universal, open in the private. Tarkovsky and Viola strive to create such moments on the screens, most often resorting to showing the interaction of the characters with the symbolic elements of fire and water. Also, both of them reconstructed different European paintings of the Renaissance and Baroque as a reserve of symbolic. Their search is not always successful precisely because of the substitution of a symbolic image for a symptomatic one: replacement of the unsearchable or unimaginable with scenes of dreams or hallucinosis. However, the search for Tarkovsky and Viola is so intense that the very ambiguity of the results is the most important symptom of the state of modern culture, testifying to a crisis in understanding the possibilities of representation. Turning to screen art, to that form of life that becomes structure-forming, both Viola and Tarkovsky strive to recreate in it the possibility of revelation, the presence of a supermaterial image that opens a saving life path.

Разговор о витальности искусства, несомненно, связан со способностью художников и их произведений воздействовать на зрителей. В этом отношении российский кинорежиссер Андрей Тарковский и американский видеохудожник Билл Виола оба являются чемпионами витального искусства, влияющего на несколько поколений зрителей во всем мире. Между творчеством Билла Виолы и Андрея Тарковского есть определенная преемственность, связанная со стремлением превратить экран в место откровения, то есть богоявления (эпифании или revelation). Зритель фильмов Тарковского и видеоинсталляций Виолы ощущает себя не только посетителем кинотеатра или музея, но и предстоящим. Тем, к кому обращена проповедь в образах. Именно так чувствовала себя я на сеансе «Сталкера» году в 1980-м, слыша с экрана «Откровение Иоанна Богослова», или в 1993-м в Лозанне, глядя на алтарные экраны «Нантского триптиха» — предельно откровенную визуальную трансляцию тайн рождения и смерти. «Нантский триптих» (1992) поражал настолько сильно, что спустя два года, познакомившись в Нью-Йорке с куратором Лианн Мелла, я сразу же предложила ей сделать выставку в Петербурге, и в 1996-м мы осуществили проект американского видеоарта «Вдоль границ», впервые представив инсталляцию Виолы в России. Это была работа «Познание сердца» (1983), а сам «Нантский триптих» привезла в Москву в 2010-е Ольга Шишко.

Посетитель выставок Виолы, как и зритель фильмов Тарковского, ощущает себя в эпицентре натурфилософских стихий: наряду с персонажами инсталляций и фильмов в них действуют *вода* и *огонь*. Искусство представления этих стихий издревле глубоко символично. Вот что пишет о символизме воды Михаил Гаспаров: «Еще в Средние века... составлялись словари символов, перечислявшие, например, что „вода“ в Писании может означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголание, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова „символ“: в „светском“ понимании оно оставалось простым риторическим приемом... в „духовном“ же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин» [2, с. 303].

Несложно трактовать видеоарт Виолы продолжением духовного в прямом смысле слова кинематографа Тарковского⁽¹⁾. Мы встречаем в «Тристане» (2005) версию так восхитившего всех в 1970-е «ночного полета» матери героя из «Зеркала» (1974). Основной у Виолы мотив воды как сакральной субстанции, стихии, которая одновременно несет память о бессмертии и является носителем смерти («Три женщины», 2008), также восходит и к мировому искусству и, конкретно, к многочисленным символическим кадрам кинематографа Тарковского. Перечислим их в хронологическом порядке. Прежде всего, это страшный сон из «Иванова детства» (1962), в котором подросток видит себя в колодце, и потом словно бы призрачный затопленный водой лес — территория смерти, где пролегает путь лодки-ладьи разведчиков и их жертвенного подвига. Виола создает подобные сновидческие «марины» неоднократно, начиная с «Нантского триптиха» (1992), герой которого будто во сне парит в пространстве огромного экрано-колодца, и продолжая «Пятью ангелами Миллениума» (2001). Это космические дожди «Соляриса» (1972) и земной, но от этого не менее апокалиптический ливень в «Зеркале», передающий крайнюю степень опасности и потом пролившийся в нескольких видеоинсталляциях Виолы («Выход к свету дня», 2002; «Плот», 2004).

Еще один ливень в «Сталкере» (1979) преобразует группу сидящих в тоннеле спинами друг к другу главных героев, изверившихся в себе и мире, утративших свои земные искусительные страсти, ради которых они рисковали в Зоне, и теперь готовых умереть или духовно воскреснуть. Виола так же осеняет каплейю — вестью перерождения своих «Невинных» (2007). Это и ручей — граница миров в «Сталкере», озвученный чтением «Апокалипсиса», в водах которого под колеблющимися речными травами плывут, словно погребенные, уносимые течением жизни, улики западной цивилизации. На кочке в водах этого ручья Сталкера охватывает сон, и он засыпает — так через десятилетие станут впадать в забытие многие вестники-мученики Виолы — в позе апостола из Преображения в Гефсиманском саду. Наконец мы добрались до бассейна св. Екатерины Сиенской, той самой героини

(1) Достаточно сравнить исследования кинематографа Тарковского [3] и видеоинсталляций Виолы [10].

«Комнаты Екатерины» Виолы. В этом бассейне в Баньо Виньони испытывает свою крестную муку герой «Ностальгии» (1983). В фильме пустой бассейн — символ неполноты земной жизни, через мыслимые воды которой герой должен пронести горящую свечу, духовный светоч, и он умирает, не в силах довести до конца священнодействие.

К этому ритуальному самоубийству писателя Горчакова в «Ностальгии» подталкивает знакомство с итальянским юродивым Доменико, который совершает самоожжение в Риме прямо на Капитолийском холме на крупе коня Марка Аврелия. Герой следующего и последнего фильма Тарковского — «Жертвоприношения» (1986), чтобы спасти мир от ядерной катастрофы, побуждаемый таким же местным юродивым, сжигает собственный дом и отправляется доживать свой век в лечебницу для душевнобольных. Такие же сакральные, жертвенные костры пылают в инсталляциях Виолы «Огненная женщина» (2005) и «Мученики» (2014).

Экраны, на которые проецируются произведения Тарковского и Виолы, обладают мощной суггестией — силой внушения, способной заставить зрителя всеми чувствами, не только зрением, но, кажется, тактильно пережить стихию зрелища, прочувствовать струи воды и волны огня. Виола, как и Тарковский, стремится создать парадоксальные живые картины, в которых документальность, достоверность неотделимы от опыта сновидения, погружения в иллюзию, если не галлюцинацию. Зритель в данном случае — буквально очевидец, то есть и зритель, и свидетель одновременно. Свидетель события чудесного, символом которого у обоих художников часто является само искусство Ренессанса. Если в «Ностальгии», отснятой в Италии, на экране в сумраке церкви возникает настоящая Мадонна дель Прато Пьеро делла Франческа, то в созданных в СССР «Солярисе» и «Зеркале» живопись «цитируется» — пребывает на страницах альбомов, в репродукциях, которые и доносили образы «искусства с того света» до советской интеллигенции. Более того, Тарковский стремится построить кадр как воплощение живописной композиции в реальном пейзаже: таков зимний пейзаж «Зеркала», воссоздающий атмосферу «Охотников на снегу» Питера Брейгеля-старшего. Виола, начав с «живой картины» — видеореконструкции в современных костюмах шедевра Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы» (инсталляция Visitation, или «Приветствие», 1995), продолжил пе-

реводом в видео «Пьеты» Мазолино да Паникале («Явление», 2002) и аллюзией на капеллу дель Арена Джотто в своей грандиозной инсталляции для музея Гуггенхайма в Берлине «Выход к свету дня» (2002), переводящей древний язык Джотто на современный диалект компьютерных игр.

Важна и в случае Тарковского, и в случае Виолы красота старой живописи как воплощение духовного совершенства, ее земной вещный мир во всей своей материальности: ведь откровение — это и проявление Бога в мире. Если предметный мир Тарковского по-старому богат и живописен, то Виола в духе новейшего времени чаще всего ограничивает себя материей физических стихий, которые также воспринимаются как «живые», особенно вода. Акцентированный документализм, в который побуждает верить экзальтированная, почти сюрреальная фактурность, проявляет как откровение именно личный опыт: зритель словно бы видит не только фиксирующим глазом камеры/оператора, но понимающим умным зрением режиссера/бога, одновременно воспринимая и само зрелище, и его вселенский, пророческий концепт. Личный опыт Тарковского, с особенной силой проявленный в его фильмах от «Зеркала» до «Жертвоприношения», говорит и показывает прекрасный мир и совершающуюся в нем силами человека ужасную историю XX столетия, которую только осененная благодатью личность призвана искупить. Опыт Виолы столь же биографичен, но относится к другой стране и времени, где еще нет откровенного знания катастрофы, но человек тонкой настройки не может не прочувствовать в качестве катастрофы торжество материалистической цивилизации само по себе. Случай в детстве, когда художник чуть не утонул в пруду, испытал при этом состояние вневременного блаженства, становится той «первичной сценой», которую он раз за разом повторяет, начиная с мистического видео «Отражающий пруд» (1979). Повторяет, открывая в себе и для зрителя стремление к идеальной вечной жизни после физической смерти.

Но вернемся к названию «Экранируя откровение». Смысл глагола «экранировать» можно прочесть двояко: до сих пор мы приводили примеры того, в каких символических образах Тарковский и Виола материализуют откровение на экране. Но «экранировать» означает и отражать волну звука, кроме того, экран не только показывает, но и скрывает некую реальность, какое-то зрелище. То есть экран

может восприниматься помехой. Тарковский и Виола сближаются также и в том, какую реакцию может вызвать их массивная проповедь: как их откровения оказываются экранированы. В статусе признанных гениев и звезд актуального искусства, оба они на пике карьеры встречаются с критикой своих произведений. Речь идет о двух последних фильмах Тарковского и об основной выставке Виолы 2019 года. Так, Майя Туровская в своей книге о Тарковском приводит слова Тонино Гуэрры, его соавтора по сценарию «Ностальгии», об этом фильме, которые доносят эхом дискуссии по его поводу: «*Понятно, что в нем много случайного, но это свойство шедевра*», и сама же пишет о «Жертвоприношении»: «*Картина может быть названа „поздней“ в лучшем смысле этого слова*» [8, с. 167, 173]. Критики выставки «Виола/Микеланджело. Жизнь. Смерть. Перерождение» в Королевской академии искусств в Лондоне, где среди прочих были показаны грандиозные видеоинсталляции «Сон разума», «Нантский триптих», «Тристан», отмечали символическую слабость этих произведений в сравнении с камерными рисунками «Пьета» и «Воскресший Христос» и с мраморным «Тондо Таддеи» Микеланджело. Эту неудачу не стоит замалчивать или считать случайной. Наоборот, она, в сущности, так же значительна с точки зрения развития современной культуры, как и неудача Александра Иванова — создателя мегакартины «Явление Христа народу», потому что она указывает на проблему создания символического и на ощущение недостаточности символического в современном: *и незначительности присутствия символического, и его ограниченности*. Можно, разумеется, видеть в этом отторжение больших нарративов модернизма, однако мне представляется, что речь идет о сути создания художественных образов, а не о кризисе тоталитарной идеологии модернизма.

Суть эта выражается в том, что показывает нам художник, и описывается понятиями «символ» и «симптом». Мне уже приходилось об этом писать в 2004 году [1]. Если символ — понятие многозначное, связанное с тысячелетней традицией осмысления и представления мира, то симптом, наоборот, конкретно двузачен: привязан к переживанию травмы, а в греческом — еще и к случайности. Вглядимся еще раз в «Нантский триптих» — произведение, которое можно считать манифестом Виолы, которое сделало его ярчайшей звездой видеоарта и современной культуры. Мощь его воздействия связана с тем,

как художник лапидарно, можно сказать, классически ясно создает *возможность увидеть моменты рождения и смерти*. Это моменты наивысшего раскрытия Реального с большой буквы, которые каждый человек сам о себе не знает, они остаются тайной, познающейся в травматическом опыте — только через смерть и рождение другого человека. В этом восприятии таинств жизни через максимально близкое открытие сокровенного в жизни других есть элемент естественной жертвенности, сближающий зрелище смерти-рождения с христианскими изображениями крестной муки. В отличие от Гэри Хилла, своего коллеги по американскому видеоарту, который в инсталляции «Крест» (1983—1987) располагает небольшие экраны крестообразно в огромной белой пустоте стены, активируя минимализм, саспенс и «неопределенность неверия», традиционные для постмодерна, Виола наоборот поступает ретроавангардно, революционно. Он апеллирует к традиции католического алтарного образа. Основные действующие силы его видеоинсталляции — Реальное (максимально возможная физиологическая истина), преобразенное в Символическое благодаря бескомпромиссно избранной форме алтарного триптиха. Как и большинство современных художников, Виола трактует смерть и рождение физиологически, можно сказать, симптоматически: симптом жизни и смерти — боль, замещающая личность. Однако, подобно художникам христианской традиции, Виола показывает эту боль в грандиозной символической раме искупления жизни, спасения ее от смерти. Интегральной силой инсталляции является ее хронометраж: Виола соединяет моменты рождения — буквально олицетворения, когда ребенок открывает глаза и в его плоти мгновенно проявляется одушевленная личность, и смерти, когда в лице его умирающей матери душа гаснет, как экран, и плоть становится трупом. Мы видим не столько рождение и смерть тела, сколько воодушевление и отлет души. Поэтому «Нантский триптих» — это вершина проблематизации в новейшем искусстве, ведь в нем массовая безлика симптоматика преобразуется в символический образ на все времена.

Очень близок и ход мысли Тарковского в «Зеркале», которое, после многих проб, стало начинаться с документального эпизода, когда юноша преодолевает заикание и отчетливо произносит «Я могу говорить». Зритель, подсознательно знающий о том, что «в начале было слово» — это его тайное знание, так как он живет в антирелигиозной

стране, — не может не осознать этого указания на то, что не только травма, расстройство речи преодолимы, но что на экране совершается откровение свободы слова — момент освобождения души. В своем дальнейшем творчестве и Тарковский, и Виола движутся в сфере этой проблематики преобразования телесного, симптоматического опыта в символический. Так, Виола, реконструируя с помощью актеров «Встречу Марии и Елизаветы» и понимая недостаточность актерской игры в сравнении с идеальными образами Понтормо, вводит в изображение момент абстрактного нечеловеческого огненного цвета-света, ласкающего беременный живот Мадонны — интегральный момент этой видеоинсталляции, преображающий бытовое время встречи во вселенское. Однако именно в более поздних фильмах Тарковский и Виола одинаково усиливают воздействие симптоматики, физиогномических гримас («Квintет безмолвных» (2000) и «Церемония» (2002); сцены в бассейне и финал «Ностальгии»), в результате чего интегральная символизация фиксируется в фильме или инсталляции в качестве знака, не достигая силы олицетворения в образе.

Корни этой проблемы, которую можно обозначить как подмену символики симптоматикой, уходят во времена наивысшего подъема и самосознания «вещной», «фактурной», одним словом, материалистической культуры модернизма — в 1910—1930-е годы, когда формируется наука об искусстве, знание становится формализованным, и один из его создателей Эрвин Панофский использует выражение «история культурных симптомов или „символов“» [6, с. 55], явно не испытывая терминологического дискомфорта. Эрнст Гомбрих в 1950-е уже воспринимает проблематичность данного уподобления и указывает на него как на *причину иссякания смысловых иерархий искусства*, начиная с эпохи романтизма, когда экспрессия выражения (симптом) становится более важной, нежели содержание. Гомбрих, таким образом, прослеживает проблематичную генеалогию Нового Возвышенного американского и европейского абстрактного экспрессионизма [11, р. 25, 49—52]. Любопытно, что исследовательница творчества Виолы Рина Арья, обращаясь к важнейшей теме кантианского возвышенного в его творчестве, как раз интерпретирует видеоинсталляции с помощью статьи-манифеста знаменитого нью-йоркского абстракциониста Барнетта Ньюмана «Возвышенное — сейчас» («Возвышенное совершается теперь», 1948), где декларируется отказ от европейского

художественного мира в целом (от идеального абсолюта классической традиции, от трансцендентного возвышенного Канта, от неопластицизма Мондриана) в пользу американского решения проблемы новейшего искусства, лишенного в принципе возвышенных легенд и мифов. Апеллируя к названию абстрактного хита Джексона Поллока «Собор», Ньюман утверждает не само возвышенное, но желание человека, устремленное к возвышенному, и его озабоченность своими переживаниями абсолютного: «Вместо того, чтобы создавать соборы из Христа, человека или „жизни“, мы делаем [их] из самих себя» [5]. Арья, словно бы не замечая невозможности подобного уподобления в силу увлеченности Виолы как раз европейским Ренессансом, тем не менее в главном права — Виола действительно буквально создает «соборы», точнее храмовые образы, из самого себя и современных актеров перформанса, подобно тому как Тарковский заключает своего актера Олега Янковского в его воображаемом родном сельском пейзаже внутри разомкнутых в небо стен разрушенного монастыря Сан Гальгано.

Словосочетание «желание возвышенного» отсылает в современном контексте не столько к трансцендентному, сколько к психоанализу, занимающемуся исследованием симптоматики расстроенных желаний и их коррекцией. Действительно, понятие «симптом» теперь фигурирует наравне с «символом» благодаря внедрению метода психоанализа в философию и искусствознание. И в статье 2004 года я ссылалась на лаканиста Славоя Жижека, который в книге «Возвышенный объект идеологии» определяет симптом как «некий особый элемент, разрушающий свое собственное, универсальное основание» [4, с. 29]. Примером возвышенного объекта служит для Жижека разрушенный остов «Титаника» — запретная руина, омертвляющая Реальное в Символическое и, главное, символизирующая процесс разрушения *par excellence*. Процесс разрушения необходим для того, чтобы творение могло снова запуститься из Ничто, при этом очевидно, что подобно Ньюману, Жижек стремится удалить из симптоматики рудименты старинной символики и представлений о возвышенном.

За прошедшее время, однако, совершился заметный консервативный разворот в сторону «традиционных ценностей», и существует противоположное прочтение Лакана, которое спаяло симптоматику с символикой, а симптом с христианским откровением. Его предла-

гает переводчик Лакана Александр Черноглазов, вполне обоснованно ведущий свой анализ от самого православного понятия «откровение», в котором русский язык отворяет кровь, ведь экстаз духовного совершается в пресуществлении плоти. И в этом целокупно телесном и духовном смысле христианские символы выступают у Черноглазова преобразенными симптомами. «Изгнанный из реальности идеал, — пишет Черноглазов, — дает о себе знать в Реальном, в симптоме. <...> [Реальное] предстает у [Лакана] как пламя. Реальное, оно воспламеняет все. Но это пламя холодное. Пламя, которое жжет, — всего лишь маска Реального. Само же Реальное нужно искать по ту сторону, там, где абсолютный ноль...» [9, с. 25, 19].

Отметим, что, едва начав разбираться с символической симптоматикой, мы в обоих случаях сразу же встретились с водно-огненной средой Тарковского и Виолы, а это, конечно, свидетельствует об устремленности их искусства к тайнам Реального и Символического. Однако акцентируем пункты различий в трактовках симптоматики у Жижека и у Черноглазова. В секулярной интерпретации Жижека речь идет о том, как в страшной космической пустоте Реального, чтобы произошло событие творения, нужно совершить некое действие (симптом здесь как в актуальном искусстве «актор», действующая сила), в котором абсолютная негативность воплотится в «жалких, совершенно случайных, вещественных ошметках» [4, с. 206]. В христианском истолковании Черноглазова симптом не случаен, и он — не столько действие, сколько чудотворный образ, являющий истину [9, с. 235]. Как, например, в трансе галлюциноза — в религиозном экстазе являет нам эту истину лик и тело, то есть плоть святого/святой. В этот момент совершается чудо, ведь символическое и реальное отождествляются, при этом символическое обретает силу реального, а реальное — абсолютную ясность символического.

Если обратиться к нашим «алтарным» видео- и кинообразам, становится очевидной близость и Тарковского, и Виолы в большей степени к Черноглазову, чем к Жижеку. Если в их творчестве и присутствует негативность сама по себе, то это в традиционном христианском смысле негативность жертвы, зерна, умершего в земле, чтобы дать плод, самоумаления, изнурения плоти, которая уничтожается, чтобы вместить дух. Таковы пожирающий дом и прежнюю жизнь костер «Жертвоприношения», после которого зритель наблюдает

знаковую сцену полива сухого дерева — теперь оно зацветет, ведь мир не рухнул и в нем, стало быть, есть место чуду. Таковы монотонные скитания героя «Ностальгии» в каменной пустыне бассейна и, несомненно, таковы не менее монотонные мужские и женские фигуры, парящие в водах предвечных колодцев Виолы, входящие в пламя костров и являющиеся сквозь стены водопадов. Здесь мы встречаемся с пустынной негативностью минимализма, которая нарастает в творчестве Виолы, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на единственном в зрелище телесном симптоматическом иероглифе страдания — ожидании бессмертия. В этом плане Виола, используя одновременно документальную и миражную природу движущегося образа, создает паллиативы христианских видений-откровений, а также он и Тарковский продуцируют неоренессансные живые картины иллюзорного идеального мира.

Карен Свасьян, называющий символ «смысловым горизонтом» [7, с. 130], основывается на образе-размышлении Гёте: «Настоящая символика там, где частное представляет всеобщее не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение неисследимого» [7, с. 187]. Очевидно, что лицезрение «Нантского триптиха» обогащает нас именно этим опытом откровения неисследимого. При этом центральная «створка» алтаря Виолы — зрелище сна, в который (и одновременно в воду) погружен мужчина — человек, парящий между сценами рождения и смерти. Именно эта фигура становится самой часто встречающейся в его автобиографической видеосаге. Она одновременно транслирует опыт бессознательного и опыт преобразования («Тристан»), пробуждения к вечности из какого-то временного колодца, выход с территории ожидания, которая в традиционном христианском искусстве называлась чистилищем, а в искусстве буддизма — образном источнике Виолы — именуется «бардо», промежуток между смертью и новым рождением. Свасьян указывает на различную энергетическую емкость символика откровения и символика нелицетворенной транзитивности: «...символика, представляющая вечность вне времени или сводящая ее к сумме времени, и есть сон или тень. Настоящая символика открывает иное, „мгновение есть вечность“... Это единство идеально, как последнее познаваемое, реально, как познанное или могущее быть познанным, символично, ибо охватывает все случаи, и тождественно со всеми случаями. <...>

Символ — начало интеграции, сюр-балло... мощность множества символических форм» [7, с. 190, 196, 199].

В результате визуального переворота, совершенного в мировой культуре 1990—2000-х, когда реальность становится в основном экранной, а текстуальная коммуникация замещается идеографической, картина мира все больше приближается к манипулируемой галлюцинации. Эта картина мира — производное множества личин, и она отрешена от традиции символических форм, тогда как сила галлюциноза неуклонно нарастает в соответствии с возможностями новых технологий. Зритель этой картины зависает в своеобразном чистилище, переживая эхо травматической симптоматики, и не может вырваться к преобразению, к символическому олицетворению. Важнейшее противоречие современности в том, что созданные человеком технологии способны трагически изменить состояние Земли и космоса, а сам человек становится не субъектом, а объектом этих перемен, их страдательным итогом. Мы видим максимальное нарастание антропогенной техносилы и одновременно бессилие человека, что и застит наш «смысловый горизонт», затрудняя создание олицетворений жизни.

Витальность искусства напрямую связана с его способностью создавать символические образы жизни. Кинематограф Тарковского и видеоарт Виолы показывают нам всю сложность проблематики символизации в современной культуре. Они, можно сказать, ввергают зрителя в сам момент материализации символа. Обратившись к экранному искусству, к той форме жизни, которая становится структурообразующей, и Виола, и Тарковский стремятся воссоздать в ней возможность откровения, присутствие сверхматериального образа, открывающего спасительный жизненный путь.

Список литературы:

- 1 Андреева Е.Ю. Символ или симптом? Конспективные замечания о критериях современного искусства // Художественный журнал. 2004. № 5. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/34/article/653> (дата обращения 15.04.2021).
- 2 Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. 478 с.
- 3 Горных А.А. Вещь на экране: исторический сенсориум Андрея Тарковского (размышления по поводу книги Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино») // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 1. С. 163—172. URL: [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_2017_10\(1\)/163%E2%80%93172.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_2017_10(1)/163%E2%80%93172.pdf) (дата обращения 15.04.2021).
- 4 Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999. 234 с.
- 5 Ньюман Б. Возвышенное — сейчас / пер. А. Писарева // Сигма. 2018. 6 декабря. URL: <https://syg.ma/@alieksandr-14/barniett-niومان-vozvyshiennoie-sieichas> (дата обращения 15.04.2021).
- 6 Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / пер. с англ. В.В. Симонова. СПб.: Академический проект, 1999. 455 с.
- 7 Свасьян К. Проблема символа в современной философии. Критика и анализ. М.: Академический проект, 2010. 224 с.
- 8 Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб.: Сеанс, 2019. 464 с.
- 9 Черноглазов А. Приглашение к Реальному: культурологические этюды. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 376 с.
- 10 Arya R. Bill Viola and the Sublime // The Art of the Sublime / N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.) // Tate Research Publication, January 2013. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (дата обращения 15.04.2021).
- 11 Gombrich E. Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art. London: Phaidon, 1985. 182 p.

References:

- 1 Andreeva E.U. Simvol ili simptom? Konspektivnye zamechaniya o kriteriyah sovremennogo iskusstva [Symbol or Symptom? Concise Remarks on the Criteria of Contemporary Art]. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 2004, no. 5. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/34/article/653> (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 2 Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, NLO Publ., 1995. 478 p. (In Russ.)
- 3 Gornykh A.A. Veshch' na ekrane: Istoricheskij sensorium Andrey Tarkovskogo (razmyshleniya po povodu knigi Roberta Berda "Andrej Tarkovskij. Elementy kino") [Thing on the Screen: The Historical Sensorium of Andrei Tarkovsky (reflections on the book "Andrei Tarkovsky. Elements of Cinema" by Robert Byrd)]. *Filosofskij zhurnal*, 2017, vol. 10, no. 1, pp. 163–172. Available at: [https://iphras.ru/upfile/root/biblio/pj/pj_2017_10\(1\)/163%E2%80%93172.pdf](https://iphras.ru/upfile/root/biblio/pj/pj_2017_10(1)/163%E2%80%93172.pdf) (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 4 Zhizhek S. *Vozvyshennyj ob'ekt ideologii* [The Sublime Object of Ideology]. Moscow, Moscow Art Magazine Publ., 1999. 234 p. (In Russ.)
- 5 N'yuman B. Vozvyshennoe — sejchas [The Sublime is Now], translation A. Pisarev. *Sigma*, 2018, December, 6. Available at: <https://syg.ma/@alieksandr-14/barniett-niومان-vozvyshiennoie-sieichas> (accessed 15.04.2021). (In Russ.)
- 6 Panofskij E. *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva. Stat'i po istorii iskusstva* [Sense and Interpretation of Fine Arts. Articles on the History of Art], translated from Engl. V.V. Simonova. St. Petersburg, Akademicheskij Proekt Publ., 1999. 455 p. (In Russ.)
- 7 Svas'yan K. *Problema simvola v sovremennoj filosofii. Kritika i analiz* [The Problem of the Symbol in Modern Philosophy. Criticism and Analysis]. Moscow, Academic project Publ., 2010. 224 p. (In Russ.)
- 8 Turovskaya M. *7½ ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [7½ or the Films by Andrei Tarkovsky]. St. Petersburg, Seans Publ., 2019. 464 p. (In Russ.)
- 9 Chernoglazov A. *Priglasenie k Real'nomu: Kul'turologicheskie etyudy* [Invitation to the Real: Cultural Studies]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2018. 376 p. (In Russ.)
- 10 Arya R. Bill Viola and the Sublime. *The Art of the Sublime*, N. Llewellyn, Chr. Riding (eds.). Tate Research Publication, January 2013. Available at: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (accessed 15.04.2021).
- 11 Gombrich E. *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London, Phaidon, 1985. 182 p.