Государственный институт искусствознания

Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени

Москва 2021

УДК 130.2
ББК 71
Г 77

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
Алла Юрьевна Вершинина, кандидат искусствоведения
Сергей Олегович Кузнецов, доктор исторических наук

Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Ред-сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф, А.С. Лосева; перевод с англ. А.А. Зубов, перевод с итал. К.Г. Мискарян. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 520 с., ил.

ISBN 978-5-98287-167-1

Начиная с эпохи Возрождения человек оказывается главным персонажем истории идей, искусства и науки. Эпоха Просвещения создала концепт мыслящего субъекта как центральной фигуры европейской культуры. Пристальный интерес к человеку привел к выработке понятия нормы и его догматизации. Понятие нормы по отношению к человеку обернулось детальной разработкой нормативов во всех областях человеческой деятельности и социальной жизни. Однако очень быстро критически мыслящий субъект начинает подвергать сомнению собственные основания. Разворачивается борьба за изменение представлений о норме. Аргументами в этой борьбе стали научные открытия в области физики, психологии, медицины и проч. Границы нормы в отношении человека становятся зыбкими и проницаемыми. Человек оказывается «опасным индивидом» (Фуко), а искусство балансирует между нормой и отклонением. Интерес к патологиям и трансчеловеческому порождает в культуре целый спектр постоянно звучащих тем: гений и безумие, Голем и Франкенштейн, декаданс и «дегенеративное искусство», красота и уродство, Де Сад и изобразительная мартирология, анатомический театр, извращения и порок, сексуальные девиации и преступления. Особенно эти тенденции усилились в XX и XXI столетиях.

Посвящая Третий международный конгресс имени Д.В. Сарабьянова исследованию процесса формирования нормы, ее границ, дегуманизации и новым контурам антропологической проблематики, мы хотели сделать акцент на роли искусства в этом процессе в качестве инструмента, посредника и документального свидетельства.

ISBN 978-5-98287-167-1

© Коллектив авторов, текст, 2021
© Государственный институт искусствознания, 2021
© Е.А. Сиверс, оформление, 2021

Содержание

5 *Александр Дугин*
Чистое зло гуманизма

25 *Славой Жижек*
Проклятия женщины-гиены: власть, костюм и дружба

62 *Ованес Акопян*
Джованни Пико делла Мирандола и его «Речь»: о достоинстве человека?

80 *Эндрю Моррал*
Семья за столом: протестантская идентичность, саморепрезентация и границы изобразительности в Цюрихе XVII века

107 *Анна Корндорф*
Безумие как форма и жанр нормативной эстетики барокко

148 *Николай Молок*
Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей»

171 *Алла Аронова*
Метаморфозы маскарада в российских публичных торжествах: Петр I – Анна Иоанновна

199 *Степан Ванеян*
Отто фон Симсон: архитектурное, литургическое и историческое пограничье – проблемы понимания

277 *Анастасия Лосева*
Скульптурная декорация как провокация. Эстетизация пограничного в особняках Ф.О. Шехтеля

290 *Элица Дюлгерова*
Испытание границ произведения и пространства на авангардных выставках (на примере выставки «1915 год»)

305 *Екатерина Бобринская*
Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина

318 *Константин Дудаков-Кашуро*
Концепция «нового человека» в текстах Рауля Хаусмана:
между дадаизмом и конструктивизмом

329 *Элиде Питтарелло*
Сальвадор Дали. Гибридные портреты 1920-х годов

347 *Наталия Злыднева*
(Авто)портрет в авангарде: в поисках нормы

360 *Мортен Сёндергорд*
Исследуя метафоры смерти искусства как социальной нормы

369 *Сильвия Бурини*
Существуют ли сирены? Двойственный между чудом и страданием

382 *Дмитрий Булатов*
Сумма подвижных технологий

399 *Анатолий Рыков*
Классическое искусство как трансгуманизм.
«Кремастер» Мэтью Барни

405 *Алессия Кавалларо*
Религиозная образность в советском неофициальном искусстве

416 *Корнелия Ичин*
Истоки постгравитационного искусства Драгана Живадинова

431 *Джузеппе Барбьери*
Юрий Лотман, Александр Пономарёв и венецианский Ренессанс:
озирая перспективы и пересекая границы

442 *Франческа Феррандо*
Феминистская генеалогия постчеловеческой эстетики
в изобразительном искусстве

470 *Екатерина Лазарева*
Киборг и гендер: от Маринетти к Харауэй и обратно

484 *Борис Воскресенский*
Художественное творчество и психические расстройства

505 *Нина Сосна*
Элементарная норма эксперимента

516 Об авторах

Александр Дугин
Alexander Dugin

Чистое зло гуманизма
The Pure Evil of Humanism

Аннотация. В статье дается краткая история термина «гуманизм», описывается семантика и метафоры этого концепта в различных эпистемологических парадигмах. Автор утверждает, что дегуманизация человека и переход к постгуманистским онтологиям (ООО, ИИ, киборги, генная инженерия, нейросети и т.д.) является логическим следствием самого секулярного гуманизма, который изначально обрубил связи с сакральным измерением, отбросив онтологию Homo Maximus, человека Традиции. Современный мир не просто демонстрирует кризис гуманизма, но сам гуманизм, каким он сложился в Европе Нового времени, и есть уже фундаментальный антропологический кризис, который сегодня лишь достигает (прежде всего в постмодернизме и ООО) своего неизбежного конца.
Ключевые слова. Гуманизм, сингулярность, ризома, спекулятивный реализм, постгуманизм, трансгуманизм, объектно ориентированная онтология, феноменология, дивидуум, постантропология, новая антропология, шизоанализ, сакральность, десакрализация, субъектность, роботы, демифологизация, нейросеть, техника, экология, экотерроризм, трансгрессия, постчеловек, либеральная эпистема, риторическое, экзистирование.

Abstract. This article presents a brief history of the term “humanism” and describes the semantics and metaphors of this concept across different epistemological paradigms. The author argues that the dehumanization of the human being and the transition to posthumanist ontologies (such as object-oriented ontology, artificial intelligence, cyborgs, genetic engineering, neural networks, etc.) is the logical consequence of secular humanism itself, which severed ties with the sacred dimension and discarded the ontology of Homo Maximus, the human of Tradition. The modern world not only exhibits this crisis of humanism, but humanism itself as it took shape in Europe in Modernity (“New Time”) represented a fundamental anthropological crisis which today is merely reaching its inevitable end (first and foremost in Postmodernism and object-oriented ontology).
Keywords. Humanism, singularity, rhizome, speculative realism, posthumanism, transhumanism, object-oriented ontology, phenomenology, dividual, postanthropology, new anthropology, schizoanalysis, sacrality, desacralization, subjectivity, robots, demythologization, neural network, technology, ecology, ecoterrorism, transgression, posthuman, liberal episteme, rhetorical existence.

Сингулярность близка

Совершенно очевидно, что XXI век стремительно порывает с гуманистической традицией, сохраняющейся только по инерции и стремительно меняющей смысл. Решающим шагом здесь является новая – открыто нигилистическая – онтология (и антропология) постмодерна и особенно бросок в направлении объекта, осуществленный *спекулятивным реализмом* [80]. Объектно ориентированная онтология (ООО) [73; 54] подводит метафизическую базу под научно-технические разработки, связанные с искусственным интеллектом [53], генной инженерией [78], исследованиями в области нейросетей [60] и роботизации [71]. Отсюда *постгуманизм* [62] как открытое признание *конца гуманизма*.

Очевидно, что переход от гуманизма к постгуманизму или трансгуманизму [61] и определяет сущность философского, культурного и цивилизационного момента в первой половине XXI века. Финализация этого перехода к постчеловеческой действительности часто определяется как «сингулярность» [70], момент в истории, когда осуществится окончательная мутация человека в *новый вид*, искусственный интеллект станет более мощным, чем «естественный» человеческий, и виртуальная реальность [75] полностью вытеснит и подчинит себе то, что мы сегодня воспринимаем как «настоящую реальность».

С философской точки зрения, путь к трансгуманизму можно разбить на несколько траекторий:

– *критика человека* в постмодерне как носителя вертикальной – авторитарно-тоталитарной – установки, взявшей на себя в период модерна миссию теологий и иерархий в обществах традиции (отсюда ликвидация человека в пользу *ризомы* у Ж. Делёза [19], деэссенциализм/критика идентичности [74], процессуализм, трансгрессивность и т.д.);

– *абсолютизация индивидуума* в либеральной идеологии (победившей в XX веке своих конкурентов – фашизм и коммунизм [23]) и последующий переход от (абсолютизированного либерализмом) индивидуума к *дивидууму* [21];

– расширение «антропологии» на внечеловеческие виды – животных и предметы – *инклюзивная антропология* (как «мыслят» звери, леса [30] и предметы [5]), экологическое сознание;

– развитие *когнитивных технологий*, создающих полный аналог человеческого мышления, и движение в направлении «прав машины»;

– усиление *роли техники* и императивов технического развития (техника, по Хайдеггеру, становится метафизикой и судьбой человечества [68; 67; 66]).

Часто эти траектории развиваются самостоятельно и даже оппонируют друг другу, но по вектору они совпадают, так как активно и действенно размывают фундаментальную аксиому модерна, в центре которой стоял человек, понятый открыто (не как догма), но все же вписанный в довольно однозначные семантические границы. Все пять основных тенденций, ведущих к постгуманизму, эти границы проламывают и преодолевают.

Пять путей постгуманизации: нигилизм

У Лакана [31] и Делёза [18] в ядре человека постулируется *черная дыра смерти* (порядок реального у Лакана [79]), так осуществляется сдвиг *от гуманизма к нигилизму*, что еще ярче проявляется в ООО (например трансцендентальный нигилизм Р. Брасье [54]). В классическом гуманизме человек мыслился как бытие – отсюда *cogito* Декарта как онтологический аргумент. Постепенно – особенно после Канта [28] – эта наивная очевидность («мыслю, следовательно, существую») была поставлена под сомнение, так как аргумент бытия оказывался недоказуемым (ноуменоном), и оставалось лишь самотождество – «мыслю, следовательно, мыслю». Феноменология Гуссерля [15] показывала еще более механическую природу интенционального акта, а психоанализ довольно убедительно показал производную природу мышления как проекции «работы подсознания». Так, сущность человека оказывалась все более темной и по мере тщательного и детального исследования различных – структурных – пластов исчезала вообще. Постепенно нигилизм из критической формулы (как у Ницше) становился самостоятельной философской категорией – как у Хайдеггера [63] и Сартра [43].

Либерализм и свобода от

Дегуманизация в либеральной идеологии происходит по следующей логической цепочке: упразднение в индивидууме всех связей с *коллективной идентичностью* (это и есть сущность либерализма как свободы от…) → утверждение *чистого индивидуума* (как пустого концепта) → следующий шаг – *поиск «атома»* (индивидуум = атом), то есть чего-то фундаментально *неделимого* (атомарного, индивидуального) на подличностном (субиндивидуальном) уровне → аффирмация индивидуума как *дивидуума* → выявление *новых «субъектов»* – органов, импульсов, желаний (фабрика желаний Фуко [46], Делёза [18]) → обнаружение *постчеловеческих индивидуумов* → придание им *правового и политического* статуса [33] (ультралиберализм).

Эта эволюция особенно заметна в левом либерализме, отчасти сближающемся с ревизионистским марксизмом в духе Негри/Хардта [47] или Валлерстейна [83] и рассматривающем глобальный капитализм (планетарный триумф либерализма и глобализации) как необходимую прелюдию к мировой революции. Фактически левый либерализм становится новым изданием *универсалистской планетарной идеологии*. В отличие от классических левых здесь нет ни защиты пролетариата, ни стремления помешать победе капитализма. А в отличие от правых либералов рыночная экономика и капиталистический строй рассматриваются не как реализация экономической утопии, а как квинтэссенция необратимого кризиса, неизбежного, судьбоносного, «желаемого», но все же фатального, гибельного и саморазрушающегося.

Либерализм последовательно и поэтапно освобождает индивидуума от всего того, что обладает коллективной природой. Начинается этот процесс освобождением от католической церкви, наднациональной империи и сословий. Эту часть либеральной программы лучше всего осуществляет протестантизм. Далее следует эпоха национальных государств и просвещенных монархий, а в контексте Британской империи либерализм приобретает законченное теоретическое оформление как идеология свободной мировой торговли (под протекцией Англии). С фритрейдерства начинается демонтаж национальных государств, и индивидуум освобождается от национальной идентичности. Победа над «национализмом» и «расизмом» (две формы искусственной коллективной идентичности) достигается в союзе с коммунистами в 1945 году, а классовая идентичность марксизма рушится вместе с концом СССР в 1991 году.

Следующий виток освобождения индивидуума приходится на гендер, и пол становится – с точки зрения закона – чем-то опциональным и избираемым свободно на основе решения индивидуума (как ранее религия, профессия, национальная идентичность и т.д.). Последним шагом остается освободить индивидуума от принадлежности к человеческому виду – последней оставшейся «природной» формы коллективной идентичности. Далее *человечность также становится опциональной* – индивидуум свободен как быть человеком, так и *не быть им*.

И, наконец, индивидуум осознается не как нечто целое, а как агломерация элементов, способных стать самостоятельными «индивидуумами» – своего рода «парламентом органов».

Но на каждом этапе, повышающем градус свободы от.., происходит вымывание положительного содержания человека, что постепенно логически приводит к тому же нигилизму, что и в случае постмодернистской онтологии и (пост)структуралистского психоанализа (шизоанализа у Делёза/Гваттари [18]).

Инклюзивная антропология

Инклюзивная антропология, со своей стороны, ставит под вопрос *исключительность и центральную позицию человека*, призывая изменить самую структуру его толкования: другие виды так же «гуманны» и заслуживают равноправия. Вначале это распространяется на высших приматов или дельфинов, а далее особую форму «человечности» (разума и воли) обнаруживают и в более широкой номенклатуре живых – и наконец – неживых видов.

Пионерами такой постантропологии являются В. де Кастру [29], Ф. Дескола [20], Э. Кон [30] и т.д. На основе анализа культур некоторых архаических народов они восстанавливают в правах широкую номенклатуру существ, которые предстают в этих культурах «субъектами» – то есть мыслящими и способными к осознанным и волевым действиям существами. К этой категории относятся духи, звери, растения и другие предметы.

Описание архаических обществ берется здесь за образец, который следует применить к человечеству в целом.

Эта линия продолжает школу американской антропологии Ф. Боаса [3] и французской структурной антропологии К. Леви-Стросса [35], которые призывали признать равноправие между простыми и комплексными культурами. Но инклюзивная антропология идет дальше и – с опорой на постмодернизм – предлагает признать антропологию архаических обществ как более точную форму в определении субъекта.

В экологических движениях эта тенденция может приобретать подчас экстремистские формы, проявляясь в крайних случаях в виде *экотерроризма*, призывающего спасти планету от человека (частным случаем является маргинальный культ Церкви эвтаназии Криса Корда [69] или индивидуальный террор Унабомбера). В других случаях это может вылиться в новые религиозные движения, такие как *New Age* или религия «живой земли» Гайи [72].

Когнитивистика

Совершенно с другой стороны к дегуманизации подводят исследования человеческого мозга, сознания и, в частности, нейросетей. Здесь принципы Декарта [16], считавшего животных машинами, и Ламетри [32], приравнявшего к машинам самого человека, становятся из метафоры техническим заданием и стартовой гипотезой, предопределяющими широкий спектр медицинских, математических и физических исследований, основанных на презумпции *материального генезиса мысли* [76]. Теория эволюции уже заложила для этого гносеологическую основу, а позитивизм и семиотика предоставили огромный материал для создания развитой модели. Если мысль есть функция от материи и материальных процессов, то она может быть произведена *искусственно*. Аналитическая философия [57] является в таком случае инженерным подразделением практической когнитивистики [1], ведущей напрямую к созданию искусственного интеллекта. Так, логический позитивизм Рассела [42] и раннего Витгенштейна [12] фактически предвосхищает структуры машинного мышления, прообразом мыслящего компьютера является позитивист.

Поздний Витгенштейн [10] расстроил Рассела переходом к теории языковых игр, учитывающей те стороны семантики, которые выходили за рамки классического позитивизма, но современная аналитическая философия попыталась интегрировать и эти поправки позднего Витгенштейна, подготовив почву для машинного описания отдельных ситуаций, риторических фигур и более изощренных семантических алгоритмов. В конце концов, достаточно сложные нейронные сети способны в какой-то мере освоить не только логический атомизм, но и более сложные языковые конструкции.

В целом провести различие между «естественным» рассудком и его машинным аналогом не так просто, как может показаться на первый взгляд.

После детального анализа функционирование человеческого сознания представляется уже не столь спонтанным, невоспроизводимым и эмерджентным. Многое в человеке сводимо к механическим движениям и алгоритмам. Доказать, что человек не машина по мере становления когнитивных исследований становится все сложнее.

По Хайдеггеру, различие между аутентичным и неаутентичным экзистированием (мышлением) сводится к зазору между *das Man* и *Selbst Dasein* [22]. Если принимать за «человека» *das Man*, то он точно допускает создание полной – и действующей – копии. Следовательно, все усложняющейся метафизической корреляции с бытием (*Sein*) утвердить человеческую идентичность (*Selbst*), сохранить его сущность (*Wesen*) весьма проблематично. Верно и обратное: нейросети в какой-то момент – в момент сингулярности – действительно смогут *полностью сравниться с человеческим сознанием* (если понимать под ним сознание *das Man*'а), а по скорости доступа к массивам памяти и быстроте расчетов многократно превзойти его.

Следовательно, для перехода к постчеловеку остается лишь безвозвратно утратить *Dasein* как возможность экзистировать аутентично. Но для многих – если не для всех – невелика потеря…

Совершенство техники

Развитие техники во всем объеме этого термина само по себе не просто снабжает первые четыре пути к постгуманизму арсеналом эффективных средств, но в определенной мере служит общим знаменателем для каждого из них. Даже экологическая философия, критичнее всего относящаяся к технике и технологиям, чаще всего призывает не просто упразднить технику, но заменить грубые формы, разрушительно влияющие на окружающую среду и нечеловеческие виды, на более совершенные. Экологи не ратуют за возврат к премодерну, они лишь хотят придать прогрессу иное измерение, и главным инструментом для борьбы со «старой техникой» является «новая техника».

Одним из лучших анализов феномена техники как титанического измерения цивилизации Нового времени является книга Фридриха Георга Юнгера «Совершенство техники» [52]. Он развивает идеи Шпенглера [49] о различиях между культурой и цивилизацией и глубоко анализирует метафизическую подоплеку техники, которая становится судьбой человечества, движущегося по пути отчуждения от своей жизненной сущности. Техника представляет бытие под видом завершенности, то есть оконченности. В этом состоит ее эсхатология. При этом техника есть сама по себе носительница нигилистического начала; она представляет собой действенное воплощение смерти как времени, лишенного уникального смысла.

Оптимизм постгуманизма

В любом случае все пять направлений представляют собой главные тенденции философии, науки и культуры XXI века.

Если это так, то в этой ситуации *никто не готов и не хочет защищать гуманизм* как таковой и препятствовать следующей фазе – постгуманизму.

С другой стороны, сам процесс постгуманизации в полемических целях часто представляется как «триумф гуманизма», а постчеловеческие формы и структуры чаще всего восхваляются как «еще более гуманные». *Человек в постгуманизме преодолевается во имя еще большей человечности*. Он освобождается для еще большей свободы. Он разлагается на составляющие части для еще большей автономности и индивидуализации. Так, весь процесс представляется не просто как дегуманизация, а как с*верхгуманизация*, когда чаяния и надежды Просвещения осуществляют квантовый скачок и прорываются к новым – более консистентным и совершенным (как совершенна техника) – горизонтам.

Мало кто оплакивает конец гуманизма, так как то, что приходит за ним описывается как более совершенная – и, следовательно, даже более «гуманистическая» – форма жизни и организации общества, культуры, политики, искусства. Постгуманизм выступает как прогресс, заведомо бросая своим возможным противникам обвинение в реакции. Быть гуманистом старого типа уже не «прогрессивно» и «негуманно». Следовательно, преодоление человечности мыслится не просто как логическая неизбежность, но как своего рода *этический императив*.

Дегуманизация искусства

Хотя постгуманизм становится в полной мере актуальным в начале XXI века, еще столетие назад проницательные европейские мыслители уже заметили нечто подобное. Так, в своей программной статье «Дегуманизация искусства» [40] Ортега-и-Гассет замечает в культуре Европы явный сдвиг от той традиции, которая отождествлялась с гуманизмом и реализмом в предыдущие эпохи.

По Ортеге-и-Гассету, классическое искусство XIX века двигалась в сторону демократизации, делая культуру и науку все более доступными широким слоям общества. С этим было связано реалистическое изображение предметов, пейзажей и ситуаций, а также проникновенное описание жизни и судеб людей, предполагающее открытое и доступное соучастие. Массы входили в культуру, так как для интерпретации художественного произведения больше не было преград и трудно удовлетворяемых условий. Гора на картине была горой, фрукты на натюрморте – легко узнаваемыми фруктами, а жизненная трагедия на сцене переживалась как собственный опыт, захватывающий драматической стихией общности человеческого бытия. То есть полноценным гуманизмом для Ортеги-и-Гассета были XVIII–XIX века. Но уже не век XX.

Так, уже в самом начале XX века Ортега-и-Гассет замечает стремление художников сохранить *дистанцию* по отношению к тому, что они представляют, занять *как можно более удаленную позицию*. Искусство отныне требует интерпретации, хочет быть как можно *менее наглядным*. Оно передает коды мысли, а не заведомо прозрачные моменты жизни, очевидные в силу их всеобщности. Конечно, можно рассмотреть это не как признаки дегуманизации, а как следующий цикл демократизации, когда массы все более активно и тотально вовлекаются в процесс интерпретации. То, что сложное и нереалистическое искусство (футуризм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, позднее концептуализм и т.д.) становится популярным, широко пропагандируется и освещается, ломает барьер между простым человеком и «специалистом», «эстетом», не увеличивая дистанцию, но, напротив, сокращая ее.

В либеральной и прогрессистской теории искусства речь идет именно об этом, но проницательные критики – например Барт или Бодрийяр – заметили, что вовлечение масс в эстетику есть нечто *двусмысленное*. По Барту, массы воспринимают искусство как миф [2], не освобождая интерпретацию из наглядности, но низводя саму дешифровку до новой псевдонаглядности. Бодрийяр же считает, что музеи толпы посещают, чтобы те когда-нибудь рухнули от топота ног невежественных орд обывателей, становящихся от таких посещений только еще более глупыми и чванливыми [4]. Иными словами, дистанция от самого произведения искусства нарастает одновременно с двух сторон – и со стороны творца, и со стороны зрителя.

В любом случае в XX веке искусство становилось все более массовым и одновременно *все более отчужденным и дегуманизированным*. Это можно рассмотреть и с позиции Ортеги-и-Гассета, и с позиции Бодрийяра. Эстеты и концептуалисты отчуждались от человечности (как массовости [41]), уходя в лабиринты семиотической дистанции, что делало искусство все более и более сложным и требующим почти «эзотерического» истолкования. Но, с другой стороны, массы покорно следовали за ними в этом направлении, гася при этом ингерентной узостью своего горизонта (жизненного мира, по Э. Гуссерлю [14] или А. Шютцу [50]) открывшуюся семантическую перспективу. Таким образом, массы привносили механицизм и отчуждение, с одной стороны, а художественные элиты – с другой.

Так, параллельно с *восстанием масс* (Ортега-и-Гассет) полным ходом шло *восстание элит* (К. Лэш [36]). Интенция и тех, и других состояла в отходе от гуманистического реализма, наглядности и самоочевидности соучастия, которые составляли сущность «старого гуманизма» – культурной традиции демократического XIX века.

В целом мы имеем такую картину: *постгуманизм является не просто моментом преодоления гуманизма, выхода за его границы, но закономерным результатом процесса дегуманизации, растянутой на весь XX век*. Следовательно, разрыв с гуманизмом произошел намного раньше, а сегодня мы лишь фиксируем окончание этого процесса, его кульминацию, его терминальную стадию, а отнюдь не начало.

Христианский гуманизм и его преодоление

По Ортеге-и-Гассету, XIX век и его искусство могут быть признаны в полной мере гуманистическими. Следовательно, проблемы с гуманизмом начинаются в XX веке, а в XXI веке эта линия грозит окончательно оборваться. Однако такая историческая поправка длиной в столетие подталкивает нас к тому, чтобы мы задались и другими аналогичными вопросами: а вот XVIII век – классицизм, а также культура рококо, барокко и так вплоть до XVI века – являются ли они в полной мере гуманизмом? Каковы истоки и временн**ы**е (а заодно и географические) рамки возникновения европейского гуманизма? Раз мы знаем его конец (мы живем в эпоху конца гуманизма, в постгуманизме) и можем проследить финальную фазу (XX век как эпоху дегуманизации), то налицо все необходимые элементы для того, чтобы построить всю структуру истории гуманизма – от начала и до (что самое важное!) конца.

Едва ли подлежит сомнению, что исток гуманизма следует искать в эпохе Возрождения и прежде всего в Италии XV–XVI веков. Общий вектор этого направления содержал в себе фундаментальную *атаку* на европейское Средневековье. Восстание Возрождения было направлено на *креационистскую онтологию* католической эпистемы и политико-религиозной структуры: Бог творит мир как нечто по природе иное, нежели Он сам, что делает человека и мир своего рода «игрушкой», «предметом», «инструментом», а порядок вещей воплощает в себе отчужденную механическую иерархию, где место человека состоит в том, чтобы рабски исполнять непонятные и необъяснимые указания Творца [25].

Конечно, христианские богословы и особенно мистики могли возразить, что смысл христианства совсем в ином, в вочеловечивании второго лица пресвятой Троицы, в безграничной любви Бога к людям и в жертве, которую сам Бог приносит во имя людей. Это вполне можно было бы назвать «христианским гуманизмом», но такой термин не использовался. Напротив, гуманизмом стали называть именно то в Возрождении, что было направлено против средневекового мировоззрения как иерархического креационизма, где онтология вещей полностью определялась их местом в структуре творения (основанного во всех случаях – сверху донизу – на ничто). Гуманизм сложился как антисредневековье и, соответственно, как метафизическое наступление на платонизм и аристотелианство, составлявшие философскую основу догматики и схоластики. При этом следует обратить внимание на то, что изначально Флорентийская академия (Марсилио Фичино [59], Пико делла Мирандола [77] и т.д.), один из главных очагов Возрождения, была, напротив, построена именно на платонизме и отчасти на новом открытии Аристотеля, что и было главной смысловой линией восстановления духовного и интеллектуального наследия Античности. Возрождению подлежал прежде всего Платон, а также герметическая традиция [27]. Гуманизм же Нового времени категорически отвергал двойную топику Платона – мир идей и мир явлений (феноменов), стремясь свести все к чисто имманентной материальности.

С другой стороны, платонизм и неоплатонизм мы находим у истоков еще одной фундаментальной составляющей культуры Нового времени – у североевропейского протестантизма [25], если учесть влияние на Лютера Рейнских мистиков (от Экхарта [37] до Таулера [45]), чьи идеи мы встречаем в столь важной для него «Немецкой теологии» [56], а также близкого по духу к ним Уиклифа [84].

И флорентийские платоники, и германские мистики были представителями как раз христианского гуманизма, не подвергавшими сомнению ни церковные догматы, ни саму онтологию церкви, ни христианскую политику. Они настаивали на прямом и опытном христианстве, на том, чтобы сделать духовную вертикаль не условностью, а действенной преображающей силой. И хотя они стояли у истоков европейского гуманизма Нового времени, они были вместе с тем ярчайшими представителями средневекового мистического и глубинного христианства.

Собственно, гуманизм начался тогда, когда человек и его позиция в мире начинают противопоставляться вертикальной теократической модели и ее вершине – недоступному Богу-Творцу. Гуманизм бросает Богу Живому и связанной с ним онтологической топологии вызов, готовясь утвердить совершенно иную симметрию, где *в центре находился бы человек, а не Бо*г, имманентность, а не трансцендентность, Земля, а не Небо, тело, а не дух. Христианский гуманизм включает имманентность в трансцендентность, но *не противопоставляет их*. Когда из этого – условного – сочетания удаляется прилагательное «христианский», мы имеем дело уже с новой картиной мира, где человек вытесняет Бога, наука – религию, профанность – сакральность, секулярность – иератичность, прагматичное государство – священную империю. Поэтому, строго говоря, гуманизм – тот самый гуманизм, который отмирает сегодня, – родился через *радикальную дехристианизацию европейской неоплатонической мистики*.

Связь между христианским гуманизмом и просто гуманизмом состояла в том, что оба настаивали на человеке как *центральной точке* бытия, а различие в том, что христианский гуманизм выводил антропологию из христологии (признавая тем самым всю полноту трансцендентности Бога), а просто гуманизм рассматривал человека как нечто *самодостаточное и автономное*. Поэтому гуманизм Просвещения был постхристианским и даже в некоторой степени антихристианским, что в полной мере проявилось несколько позднее – и нагляднее всего в эпоху формирования открыто атеистических учений и Великой французской революции.

Гуманизм и его субъект: перелом Бруно

Эпоха Возрождения представляет собой сложное и диалектическое явление, но на выходе из нее мы получаем гуманизм как *картину мира, в центре которой стоит человек, а не Бог*. И хотя этот человек еще священен и соответствует больше античному магу, он священен уже *сам по себе*, а не по благодати и через жертву Христа, второго лица вечной Троицы.

Точно так же в протестантском мире изначальный мистический аспект «Немецкой теологии» [56] отходит на задний план, а в качестве норматива утверждается *волевой рациональный субъект*, не зависящий от мистического единства церкви и сам способный по своему усмотрению создавать церковь – то есть протестантские толки и деноминации.

И хотя Просвещение на первом этапе еще не отбрасывает Бога окончательно, оно делает в этом направлении решительный шаг. Человек уже действует не вместе с Богом, но *самостоятельно*, независимо, а в некоторых случаях и против Бога.

Переломный момент наглядно заметен в фигуре итальянского философа Джордано Бруно [6]: с одной стороны, он еще по-флорентийски платоник и мистик, а с другой – коперникианец, апологет однородной строго имманентной Вселенной, не знающей за своими пределами никакой трансцендентной инстанции. Это оживляет мир, избавляемый от механицизма креационистской предметности, но вместе с тем замыкает его на самого себя, помещая в новую ловушку. Организм отвергает статус механизма и бросает вызов тому, кто претендовал на роль космического Механика. Но если быть внимательным, уже на этом самом раннем этапе открытый материально космос обнаруживает свои духовные границы; ведь отныне он «закрыт сверху», изотропичен, то есть однороден во всех своих направлениях, обречен на имманентность.

Вот с этой стартовой точки и начинается становление гуманизма в полном смысле слова. Его смысл – дать имманентности свойство автономности, органичности и жизни, впервые по-настоящему важной и осмысленной, впервые свободной после того, как рухнула схема вечного и находящегося на предельной онтологической дистанции Механика, Часовщика (И. Ньютон [39]).

Но тут – уже в самих истоках гуманизма, на его первой фазе – мы можем обнаружить некоторое противоречие. Цель гуманизма состояла в том, чтобы освободить имманентное от трансцендентной инстанции, придававшей всему бытию механический характер. Человек не хотел быть больше только рабом Божиим, он захотел стать господином самого себя и окружающего мира. При этом его разум остался в космосе единственным (ведь божественный разум был упразднен), равно как единственной оставалась и его воля (божественная воля также была отвергнута вместе с концом времен, Страшным судом и посмертным воздаянием). И эта свобода ума и воли стала главным достижением гуманизма, основала его субъект, его полюс. Именно это и понималось в эпоху Просвещения под словом «человек».

Наука: познание и подчинение

Гуманизм стал *царством автономного человека*, его победой над отчуждающей – выглядевшей механически – креационистской онтологией и иерархией. Человек сам строил свое знание и свое общество, что

привело к появлению науки и государственности, созидаемых исключительно людьми, снизу вверх, без какого бы ни было Откровения или трансцендентного авторитета в своих истоках. Соответственно менялось значение и культуры, и искусства. Все это отныне *было творением рук человеческих*. Все бытие подлежало отныне гуманизации – то есть осмыслению (разум) и подчинению (воля), и носителем мысли и воли был только и *единственно* человек.

Это мы ясно видим в дуализме Декарта, в научной программе Ф. Бэкона [8], в истолковании истоков государства у Т. Гоббса [13], в тождестве природы и Бога у Б. Спинозы [44] и т.д. Человек, упразднив Бога, остался с природой один на один, и в своем столкновении с нечеловеческим (природным) был призван доказать свое первенство. Отсюда рождение современной науки и современной техники – через них человек доказывал свою центральность, свою субъектность, свою свободу и свою независимость.

Но применяя свой разум к природе, а равно и к самому себе, человек был вынужден опираться на исчисления, измерения, математику, астрономию, физику и другие дисциплины. И если теперь природа перестала быть чудом Божьего творения, познать которое в Средневековье можно было лишь восходя к общему истоку человека и мира, то есть к самому Богу, ее познание и подчинение в Новое время снова требовало ее *объективации*. Но если творцом природы в традиционном обществе выступал Бог, то теперь в этой роли оказался *человек*. Он был отныне главным Механиком, Часовщиком мира, которому предстояло вначале познать его алгоритмы, потом использовать их для укрепления своего статуса субъекта и, наконец, *создать мир заново*. Именно к этой деятельной репрезентации мира, к «новому творению» и была направлена наука и культура гуманизма. И в лабораториях, и в научных экспедициях, и в театральных постановках, и в поэзии, и в живописи человек Просвещения *вос-создавал* мир и самого себя. Он занял вакантное место Творца и готовился стать им в полной мере.

И на этот путь человек встал с самого начала (постхристианского) гуманизма. Конечно, ранний гуманизм конца XVI века существенно отличался от зрелого гуманизма века XIX, но общий вектор и общий настрой европейской цивилизации сохранялся неизменным. Триста лет человечество упорно шло по траектории, намеченной Фрэнсисом Бэконом, строя «Новую Атлантиду» [7].

Мир постигался и покорялся субъектом гуманизма как *объект*. Отсюда стремление перевести реальность в формулу, распознать животных как автоматы (у Декарта), высчитать процессы и выразить их алгоритмы. Магический мир Джордано Бруно недолго оставался живым, наслаждаясь упразднением Часовщика. Отныне гуманизм становится все более и более механическим, а человек гуманизма постепенно вступал в права низвергнутого Бога-Творца.

Перелом: анатомия субъекта

Мы видели, что Ортега-и-Гасет считает XIX век полноценно гуманистическим и начало дегуманизации соотносит с веком XX. Но в более широкой исторической ретроспективе мы можем заметить и иные закономерности. Так, именно в XIX веке *экстенсивный* гуманизм начинает постепенно переходить к *интенсивной* стадии. Просвещение не просто расширяется и расползается по всем сторонам европейских обществ, вместе с колониальной эпопеей выходя далеко за пределы континента, но и все больше погружается *в исследование природы самого субъекта*. Человек гуманизма, который считался на первых фазах ответом на все вопросы, в свою очередь, *ставится под вопрос*. Вместе с постижением и подчинением природы с помощью научных исчислений человек интенсивно постигает – и, следовательно, подчиняет – *самого себя*. Прежде – у истоков гуманизма – он был *субъектом в мире объектов*, единственным спонтанно органичным началом, кульминацией жизни среди теоретически просчитываемых предметов и сущностей внешнего мира. Он был недоступен и непоколебим в своей последней глубине, как… Бог. И, как Бог, не ставил свое основание под вопрос. Гуманизм был своего рода теологией, метафизикой, основанной на догматике человека-субъекта.

В XIX веке стали появляться первые подозрения, что наука что-то упускает. Если мир поддается исчислениям, а общество – реконструкции, то почему бы не применить то же самое к самому человеку. Может быть, и человек есть нечто исчислимое, разложимое на формулы и алгоритмы, подсчитываемое и… *воспроизводимое*. Отсюда рождается философия подозрения от Маркса до Ницше и Фрейда, а также социология и психология. *Именно здесь и дает о себе знать начало дегуманизации*. XIX век – это еще в полной мере демократичность, реализм, позитивизм, то есть гуманизм наступает и экстенсивно. Но в то же время в самом ядре философии и культуры мы замечаем черный романтизм, скептицизм и формирование теории социальных революций. Это подозрение, что и субъект (человек Нового времени) подлежит философскому и социальному анатомированию, несет в себе трудно разрешаемую проблему.

Здесь *сам человек устанавливает дистанцию по отношению к самому себе*. Вертикальная трансцендентность Бога отброшена еще в начале Просвещения. Горизонтальная трансцендентность природы постепенно преодолена дешифрующе-подчиняющей наукой и техникой. Человек и его технические средства оказываются способными вскрыть код природы и управлять многими ее процессами. И в этот момент возникает новая инстанция – появляется *точка*, с которой сам человек видится как нечто природное, а следовательно, и субъект подлежит декодированию, разложению на алгоритмы. Теперь тезис Ламетри о человеке-машине [32] приобретает новую актуальность. *Человек оказывается такой же механической конструкцией, как и мир*. Субъект подвергается

демифологизации, расколдовыванию (*Entzauberung* М. Вебера [9]); он снова механизм, а не организм. Но только на сей раз у этого механизма отсутствует создатель, Механик, Часовщик. Поэтому акт дистанциирования интенсивного гуманизма от человека (как ответа) еще не осознается как отход от гуманизма как такового, то есть *как дегуманизация*. Напротив, культуре XIX века кажется, что человек лишь приблизился к разгадке тайны самого себя, тайны субъекта, и готов совершить последнее открытие – *познать самого себя* и тем самым сделать гуманизм абсолютным.

Это фундаментальный вывод, который объясняет и глубинную семантику дегуманизации XX века, и финальный переход к постгуманизму. Человек, опирающийся на свои собственные разум и волю, пришел к точке, в которой он *может построить трансцендентные отношения применительно к самому себе*. Он расшифровал свой код и свел его к *общей* эпистемологической карте реальности. При этом, заняв в отношении себя предельную дистанцию, он не утвердил снова традиционную трансцендентность – в форме той или иной классической теологии, – но *замкнул имманентность своей субъектности на саму себя* наподобие листа Мёбиуса, складки или петли (Ж. Делёз [17]). Человек стал машиной не для Другого (например для Бога), а *для самого себя*. Он догадался, что он сам механизм, и принялся разрабатывать свою собственную схему, изучать свой собственный алгоритм.

Именно это мы видим в гуманизме XIX века, однако в самой начальной форме. И мы способны различить это движение мысли лишь в силу того, что мы знаем о судьбе гуманизма в XXI веке. Для Ортеги-и-Гассета это еще не было ясно; он не знал, чем кончится XX век и к чему приведет присущая ему дегуманизация. Но имея опыт постмодерна и познакомившись с ООО, мы можем распознать начало дегуманизации уже в XIX веке, как раз в тот период, когда, казалось бы, был расцвет именно полного и совершенного гуманизма.

Заняв дистанцию по отношению к самому себе, гуманизм стал отчуждаться, становясь все менее и менее гуманным, то есть человечным. Анатомирование субъектности стало началом конца гуманизма.

Постгуманизм как логическое завершение гуманизма

Но если это так, и мы можем проследить семантические переходы в обратном направлении времени – от постгуманизма (начало XXI века) к дегуманизации (начало XX века) и глубже к началу дешифровки человеком самого себя как субъекта (XIX век), то мы получаем всю картину гуманизма в целом. *Он начался с ликвидации Творца*. Ценой «смерти Бога» [38] (Ф. Ницше) человек надеялся преодолеть механистичность своего бытия и обрести органическую и ничем не ограниченную свободу. Отрезав референцию сверху в лице Бога, человек остался один на один с природой, которая у Бруно была еще живой, но вместе с Ньютоном, Декартом

и другими отцами-основателями научной картины мира становилась все более и более механической. Постигая и покоряя мир, субъект гуманизма сам становился в положение Бога-Творца. Техника стала его «новым творением» – отсюда машины, современные города, средства связи, военные и мирные технологии.

Но в какой-то момент – и можно смело помещать этот момент в XIX век (возможно, отодвигая границу еще несколько глубже – к концу XVIII века) – человек поставил перед собой цель исследовать свою собственную субъектность, свою «человечность». Здесь-то и находятся корни будущей дегуманизации, определяющей (по Ортеге-и-Гассету) культуру и искусство XX века. *Человек стал относиться к себе как к конструкту*. XX столетие в науке и искусстве ушло на обретение мастерства в конструктивизме и деконструкции, где важнейшими вехами были феноменология, структурная лингвистика и психоанализ. Постепенно код человека становился все более и более внятным и прозрачным. Массы оказывались вполне управляемыми цифровыми комбинациями, а элиты (эксперты, художники, правители) использовали алгоритмы человеческого все более и более отчужденно. Так дистанция между человеком и им самим *неуклонно росла*.

К концу XX века процесс дегуманизации достиг критической стадии. Это было одновременно и концом гуманизма, и полным исполнением его программы. Это было *совершенством* – в том смысле, в каком понимает этот термин Ф.Г. Юнгер, говоря о «совершенстве техники» (*Die Perfektion der Technik*) [52]. В логике совершенного – совершившегося и завершившегося, законченного – гуманизма оставалось сделать последний шаг: *человек должен был теперь создать самого себя*, чтобы раз и навсегда зафиксировать свое господство над Богом, природой и самим собой (в ранней версии). Это и конец гуманизма, и его кульминация. Человек должен был искусственно синтезировать жизнь и разум, преодолев границы вида.

Именно это и происходит сегодня – генная инженерия, искусственный интеллект, обретение физического бессмертия, успехи в роботехнике и создании киборгов, совершенствование виртуальной реальности подводят нас вплотную к решающему моменту – к сингулярости, то есть *к созданию человеком человека*, но уже не как человека Просвещения, а как *человека более совершенного, чем сам человек*, как Сверхчеловека, то есть человека-машины[1]. Человек и так все более и более распознавался как машина на всем протяжении истории гуманизма. Но тогда, когда человек сам будет способен создать человека-машину, это станет чертой, подведенной подо всей этой историей.

Поэтому *главным и единственным содержанием искусства, культуры, науки и даже политики сегодня является работа по созданию искусственной жизни и искусственного разума*. Все остальное принадлежит прошлому – прошлому гуманизма.

[1] Именно так был склонен интерпретировать Сверхчеловека Ницше Мартин Хайдеггер [64; 65].

Все решения были приняты раньше

Как к этому отнестись?

Можно *попытаться спасти гуманизм от нависшего над ним конца* – постгуманизма. Но это все равно, что противопоставлять смертельную агонию самой смерти. Постгуманизм не случайность, он фактически уже состоялся тогда, когда начался сам гуманизм. Отвержение Творца и сопряженная с этим неминуемая десакрализация были решающими моментами. Гуманизм уже консумировал свой *конец* в форме творения человека-машины в самом своем *начале*. *Гуманизм и есть вектор к постгуманизму*, и в этом смысле странно ругать машиниста поезда за то, что он прибыл на конечную станцию, заведомо указанную в расписании. Да, возможно, пассажиры представляли себе все несколько иначе. Но так всегда бывает. В маршруте поезда – «Восстань, человек!» – все было довольно откровенно пояснено. Попытаться спасти гуманизм можно, но спасти нельзя, так как постгуманизм, равно как и дегуманизация или демонтаж субъекта – это и есть гуманизм в своих развитых стадиях.

Можно попытаться придать постгуманизму *не столь чудовищное оформление*. Это эквивалентно стратегии эвтаназии, и в принципе задача глобальной культуры, политики и *contemporary art* отчасти в том, чтобы сделать конец человечества как можно более безболезненным и даже комфортным. Роботы будут работать, наши воспоминания будут храниться на облачном сервере, а тела (возраст, расу, пол и т.д.) мы сможем менять по мере надобности. Также можно будет усовершенствовать геном и поэкспериментировать с созданием новых видов – людей-куриц, летающих червей или поющих соловьем рыб. Индустрия сетевых игр и растущие объемы наркотрафика (в сочетании с легализацией психоделиков) создают в культуре для этого благоприятную среду. Поэтому по правилам эвфемизации и других аналогичных риторических фигур можно *настаивать на «гуманном» описании конца гуманизма*.

Можно *солидаризоваться с постгуманизмом*, полагая, что человечество не может ошибаться, и движение в раз и навсегда определенном направлении есть нечто естественное и само собой разумеющееся – прогресс, развитие, открытие новых возможностей, демократизация и т.д. По крайней мере, именно это утверждает доминирующая либеральная эпистема и нормативы политкорректности. Это самый простой путь: принять все, как есть, не ставя под вопрос главенствующий вектор, не спрашивая о том, куда все катится… Даже если катится в прямом смысле слова ко всем чертям. Так, впрочем, человечество – по крайней мере преобладающая его часть – и привыкла поступать.

Наконец, можно *восстать* против этого. Но для этого время ушло. Слишком поздно. Однако попробовать можно. Такое восстание едва ли будет успешным, но чтобы оно было подлинным, сокрушить постгуманизм даже чисто теоретически можно лишь *низвергнув сам гуманизм* – с самого начала, в его истоках, со всем его содержанием, со всеми фазами и периодами. Там, где произошел разрыв Европы с христианским гуманизмом

(то есть с глубинным духом огненного Средневековья), а также платоновско-аристотелевской традицией (воссозданной Возрождением), произошла *непоправимая катастрофа*. Все последующее было фатальным, и на каждом шагу – кроме прямых восстаний против современного мира [51], против Просвещения и против секулярного гуманизма – ситуация лишь усугублялась.

Что-то пошло не так именно в самих истоках Нового времени, само время сбилось с пути. И если мы не заметили этого раньше, а начинаем подозревать, что что-то не то *только сейчас*, значит, такова наша цена – мы просто пассивные слепые щепки в роковом течении гуманистической традиции. А следовательно, туда нам и дорога.

Литература

1. Аналитическая философия: Становление и развитие: антология / Отв. ред.: А.Ф. Грязнов. М.: Дом интеллектуальной книги; Прогресс-Традиция, 1998.
2. *Барт Р.* Мифологии / Пер с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.
3. *Боас Ф.* История и наука в антропологии: ответ // Антология исследований культуры / Пер. с англ.; отв. ред.-сост. Л.А. Мостова; сост. Е.Н. Балашова. СПб.: Университетская книга, 1997.
4. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Пер. с фр. Н.В. Суслова. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000.
5. *Брайант Л.Р.* Демократия объектов / Пер. с англ. О.С. Мышкина. Пермь: Hyle Press, 2019.
6. *Бруно Дж.* Избранное. Самара: Агни, 2000.
7. *Бэкон Ф.* Новая Атлантида // Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. Т. II / Сост., общая ред. и вступит. статья Л.Л. Субботина. М.: Мысль, 1971.
8. *Бэкон Ф.* Новый Органон. М.: Директ-Медиа, 2002.
9. *Вебер М.* Избранное: Протестантская этика и дух капитализма / Пер. с нем.: М.И. Левиной, П.П. Гайденко, А.Ф. Филиппова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006.
10. *Витгенштейн Л.* Голубая книга / Пер. с англ. В. Руднева. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
11. *Витгенштейн Л.* Коричневая книга / Пер. с англ. В. Руднева. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
12. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: Канон+, 2019.
13. *Гоббс Т.* Левиафан. М.: Мысль, 2001.
14. *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Пер. с нем. Д.В. Скляднева. СПб.: Владимир Даль, 2004.
15. *Гуссерль Э.* Идея феноменологии / Пер. с нем. Н.А. Артеменко. СПб.: Гуманитарная академия, 2008.
16. *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. / Сост., ред. В.В. Соколова / Пер. с лат. и фр. С.Я. Шейнман-Топштейн и др. М.: Мысль, 1989.
17. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Общ. ред. и послесл. В.А. Подороги; пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Логос, 1998.
18. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

19. *Делёз Ж.* Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Академический проект, 2010.
20. *Дескола Ф.* По ту сторону природы и культуры / Пер. с фр. О. Смолицкой и С. Рындина; под общей ред. С. Рындина. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
21. *Дугин А.Г.* Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический проект; Трикста, 2010.
22. *Дугин А.Г.* Мартин Хайдеггер. Последний Бог. М.: Академический проект, 2014.
23. *Дугин А.Г.* Четвертый Путь. Введение в Четвертую Политическую Теорию. М.: Академический проект, 2014.
24. *Дугин А.Г.* Ноомахия. Англия или Британия? Морское могущество и позитивный субъект. М.: Академический проект, 2015.
25. *Дугин А.Г.* Ноомахия. Германский Логос. Человек Апофатический. М.: Академический проект, 2015.
26. *Дугин А.Г.* Ноомахия. Латинский Логос. Солнце и Крест. М.: Академический проект, 2016.
27. *Йейтс Ф.А.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Пер. с англ. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
28. *Кант И.* Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. А. В. Гулыги. М.: Чоро, 1994.
29. *Кастру Э.В. де* Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии / Пер. Д. Кралечкина. М.: Ад Маргинем, 2017.
30. *Кон Э.* Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека / Пер. с англ. А. Боровикова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
31. *Лакан Ж.* Семинары. Книга V: Образования бессознательного (1957/1958) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2002.
32. *Ламетри Ж.*О. Человек-машина // Ламетри Ж.О. Сочинения / Пер. с фр. В. Левицкий, Э.А. Гроссман. М.: Мысль, 1976.
33. *Латур Б.* Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д.Я. Калугина; науч. ред. О.В. Хархордин. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в С.-Петербурге, 2006.
34. *Латур Б.* Политики природы. Как привить наукам демократию / Пер. с фр. Е.Н. Блинова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
35. *Леви-Строс К.* Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч.Вс. Иванова. М.: Академический Проект, 2008.
36. *Лэш К.* Восстание элит и предательство демократии / Пер. с англ. Дж. Смити, К Голубович. М.: Логос; Прогресс, 2002.
37. *Майстер Экхарт.* Трактаты. Проповеди / Пер. М.Ю. Реутина; изд. подгот. В.Ю. Яковлев. М.: Наука, 2010.
38. *Ницше Ф.* Веселая наука / Пер. с нем. М. Кореневой; пер. стихов С. Степанова, В. Топорова. М.: Азбука, 2015.
39. *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. и коммент. А.Н. Крылова; под ред. и с предисл. Л.С. Полака. М.: Наука, 1989.
40. *Ортега-и-Гасет Х.* Дегуманизация искусства / Сост. И. Тертерян и Н. Матяш; пер. с исп. С. Васильевой, В. Симонова, И. Тертерян, Н. Кротовской, Н. Снетковой, Н. Трауберг, Н. Матяш. М.: Радуга, 1991.
41. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / Пер. с исп. А. Гелескула. М.: АСТ, 2016.
42. *Рассел Б.* Философия логического атомизма / Пер. с англ. В. Суровцева. Томск: Водолей, 1999.
43. *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000.
44. *Спиноза Б.* Сочинения: в 2 т. / Вступ. ст.: К.А. Сергеев, И.С. Кауфман. СПб.: Наука, 1999.

45. [*Таулер И.*] Царство Божие внутри нас: Проповеди Иоханна Таулера / Пер. И. Прохоровой. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 2000.
46. *Фуко М.* Использование удовольствий. Т. 2: История сексуальности / Пер. с фр. В. Каплуна. СПб.: Академический проект, 2004.
47. *Хардт М., Негри А.* Империя / Пер. с англ. под общ. ред. Г.В. Каменской. М.: Праксис, 2004.
48. *Хардт М., Негри А.* Множество: война и демократия в эпоху империи / Пер. с англ. под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Культурная революция, 2006.
49. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1998.
50. *Шютц А.* Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Сост. А.Я. Алхасов; пер. с англ. А.Я. Алхасова, Н.Я. Мазлумяновой. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003.
51. *Эвола Ю.* Восстание против современного мира / Пер. с ит. В. Ванюшкиной, Е. Истоминой и О. Молотова. М.: Тотенбург, 2016.
52. *Юнгер Ф.Г.* Совершенство техники. Машина и собственность / Пер. с нем. И.П. Стребловой. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2002.
53. *Boden M.* Mind As Machine: A History of Cognitive Science. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 2006.
54. *Brassier R.* Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction. London: Palgrave Macmillan UK, 2007.
55. *Churchland P.S.* Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain. Cambridge (MA): Bradford Books; MIT Press, 1986.
56. Der Frankfurter: Eine deutsche Theologie / Übertragen und eingeleitet von J. Bernhart. Leipzig: Insel Verlag, 1920.
57. *Dummett M.* The Origins of Analytical Philosophy. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993.
58. *Farndell A.* Evermore shall be so. Ficino on Plato's Parmenides. London: Shepheard-Walwyn, 2008.
59. *Ficino M.* La religione christiana. Roma: Città Nuova Editrice, 2005.
60. *Gurney K.* An introduction to neural networks. London: UCL Press, 1997.
61. H+/-: Transhumanism and Its Critics / Ed. by G.R. Hansell, W. Grassie. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.
62. *Hayles N.K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University Of Chicago Press, 1999.
63. *Heidegger M.* Wegmarken (1919–1961) // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976. Bd. 9.
64. *Heidegger M.* Nietzsche I (1936–1939) // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1996. Bd. 6.1.
65. *Heidegger M.* Nietzsche II (1939–1946) // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. Bd. 6.2.
66. *Heidegger M.* Besinnung. (1938/39) // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997. Bd. 66.
67. *Heidegger M.* Vorträge und Aufsätze (1936–1953) // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000. Bd. 7.
68. *Heidegger M.* Leitgedanken zur Entstehung der Metaphysik, der neuzeitlichen Wissenschaft und der modernen Technik // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Bd. 76. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2009.
69. *Kaczynski Th.* Technological Slavery. Los Angeles: Feral House, 2010.
70. *Kurzweil R.* The singularity is near: when humans transcend biology. New York: Viking, 2005.

71. *Kurzweil R.* How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed. New York: Viking & Penguin, 2012.
72. *Lovelock J.* The Ages of Gaia: A Biography of Our Living Earth. New York: Norton, 1995.
73. *Meillassoux Q.* After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency / Transl. by R. Brassier; intr. by A. Badiou. London: Continuum Books, 2009.
74. *Oderberg D.* Real Essentialism. New York: Routledge, 2007.
75. [The] Oxford Handbook of Virtuality / Ed. by M. Grimshaw. Oxford: Oxford University Press, 2014.
76. Philosophy of Mind: Classical and Contemporary Readings / Ed. by D.J. Chalmers. Oxford: Oxford University Press, 2002.
77. *Pico della Mirandola G.* De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. Firenze: Vallecchi, 1942.
78. *Smiley S.* Genetic Modification: Study Guide (Exploring the Issues). Cambridge: Independence Educational Publishers, 2005.
79. The Seminar of Jacques Lacan. Book I: Freud's Papers on Technique (1952–1954) / Transl. by J. Forrester. New York: Norton, 1988.
80. The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism / Ed. by L. Bryant, G. Harman, N. Srnicek. Melbourne: re.press, 2011.
81. *Wallerstein I.* The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. New York: Academic Press, 1974.
82. *Wallerstein I.* After Liberalism. New York: The New Press, 1995.
83. *Wallerstein I.* Utopistics: Or, Historical Choices of the Twenty-First Century. New York: The New Press, 1998.
84. *Wycliffe J.* The Last Age of the Church. Dublin: University Press, 1840.

Сла́вой Жи́жек
Slavoj Žižek

Проклятия женщины-гиены: власть, костюм и дружба

Tribulations of a woman-hyena: authority, costume, and friendship

Аннотация. В статье оспаривается упрощенно-негативное отношение к идеям М. Хайдеггера, основанное на связях последнего с реальными и идеологическими аспектами национал-социалистического строя, раскрывается сложность и неоднозначность отношения Хайдеггера к нацизму и еврейскому вопросу, утверждается важность роли философа в развитии интеллектуальной традиции Запада. В своем стремлении проследить духовные корни фашизма автор переходит к немецкой классической литературе и показывает на примере ряда произведений Ф. Шиллера наличие в идейном мире Германии и Европы XVIII–XIX веков ряда течений, которые можно трактовать как протофашистские. Автор подробно останавливается также на гендерной проблематике вопроса о революции, революционном и контрреволюционном насилии. Затем переходит к анализу вопросов о сущности власти, возможности дружбы Господина и Слуги, о природе решения и сущностной возможности обоснованных политических решений, рассматривая данные проблемы с помощью методологического аппарата Ж. Лакана на примере пьесы Ф. Шиллера «Дон Карлос». Развивая мысль, автор переходит с тем же лакановским инструментарием к рассмотрению механизмов функционирования политической власти в СССР эпохи И. Сталина. Автор использует также ряд идейных наработок по вопросу А. Зупанчич и Ж.К. Мильнера. Идеи Ф. Гегеля о феноменологии духа и Абсолюте рассматриваются в контексте ранее упомянутого вопроса о принципиальной возможности дружбы для носителя верховной власти. В последней части данной статьи автор говорит об инсигниях и атрибутах власти, демонстрируя трансформацию механизмов репрезентации символического облачения власти на протяжении исторического времени, обосновывая легитимность концептов «символической кастрации» и демонстративного «самоуничижения власти» для понимания способов осуществления господства как в домодерный период, так и в современном мире.

Ключевые слова. Мартин Хайдеггер, нацизм, фашизм, коммунизм, антисемитизм, Фридрих Шиллер, гендер, революция, насилие, власть, дружба, любовь, проблема господина и слуги, атрибуты власти, инсигнии власти, дискурсы власти и знания по Ж. Лакану, супер-эго, механизмы функционирования власти при сталинизме через

призму Лакана; Сталин как анти-Господин, истинное и реальное, Гегель, революционный террор, самоуничижение власти, символическая кастрация, лицо и маска.
Abstract. The article disputes the simplified-negative attitude to the ideas of M. Heidegger, based on the latter's connections with the real and ideological aspects of the national socialist system. It reveals the complexity and ambiguity of Heidegger's attitude to Nazism and the Jewish question, and affirms the importance of the philosopher for the development of the intellectual tradition of the West. In his attempt to trace the spiritual roots of fascism, the author goes over to German classical literature and shows, taking as an example, a series of works by F. Schiller, the presence in the ideological world of Germany and Europe of the XVIII–XIX centuries of a number of currents that can be interpreted as protofascist. Zizek also dwells on the gender dimension of the issue of revolution, revolutionary and counter-revolutionary violence. Then, the author goes on to analyze the questions of the essence of power, the possibility of friendship between the Master and the Servant, the nature of the solution and the essential possibility of informed political decisions. He uses considering these problems the methodological apparatus of J. Lacan on the material of the Schiller's play «Don Carlos». Developing the idea, the author proceeds with the same Lacanian tools to consider the mechanisms of functioning of political power in the USSR of the era of I. Stalin. The author also uses a number of ideas of Alenka Zupančič Žerdin and J.K. Milner on the issue. The theories of F. Hegel on the phenomenology of the spirit and the Absolute are considered in the context of the previously mentioned question of the fundamental possibility of friendship for the bearer of supreme power. In the last part of the article, the author talks about insignia and attributes of power, demonstrating the transformation of the mechanisms for representing symbolic vestments of power over historical time, substantiating the legitimacy of the concepts of «symbolic castration» and demonstrative «self-debasement of power» for understanding how the domination was exercised both in the pre-modern period and in in modern world.
Keywords. Martin Heidegger, Nazism, fascism, communism and anti-Semitism, Friedrich Schiller; Gender, revolution and violence, Power, friendship and love, The Problem of the Master and the Servant, Attributes and insignia of power, Discourses of Power and Knowledge by J. Lacan, Super ego, The mechanisms of the functioning of power under Stalinism through the prism of Lacan, Stalin as an anti-master, Reality and Real, Hegel, Revolutionary terror, Self-debasement of power, Symbolic castration, Face and mask, Annotation.

Почему взгляды Хайдеггера не следует считать преступными?

Одним из признаков идеологической деградации в наше время является озабоченность новых европейских правых более «сбалансированной» оценкой двух видов экстремизма, правого и левого: мы снова и снова слышим, что крайне левые идеи (коммунизм) заслуживают того же отношения, которое с конца Второй мировой войны существует в Европе к радикальным правым идеям (поверженным фашизму и нацизму). Однако, если присмотреться внимательнее, становится ясно, что эта новая «сбалансированность» имеет большой перекос: уравнивание

фашизма и коммунизма приводит к завуалированному оправданию фашизма. Из ряда аргументов сторонников такого подхода можно выделить основной довод: фашизм подражал коммунизму, возникшему раньше (до того, как стать фашистом, Муссолини был социалистом, даже Гитлер называл себя национал-социалистом; концлагеря и геноцидальное насилие имели место в Советском Союзе за десять лет до того, как их использовал Гитлер; тотальное уничтожение евреев имеет свой прецедент в тотальном уничтожении классового врага и т.д.). Итогом этих рассуждений становится тезис о том, что умеренный фашизм был оправданной реакцией на коммунистическую угрозу (довод, давно озвученный Эмилем Нольте в защиту принятия Хайдеггером нацизма в 1933 году). В Словении местные правые требуют оправдания бойцов антикоммунистического Словенского домобранства, сражавшихся во время Второй мировой против партизан: члены упомянутой организации сделали трудный выбор пойти на сотрудничество с нацистами ради борьбы с гораздо более страшным абсолютным злом коммунизма. То же самое может быть сказано и о самих нацистах (или, по меньшей мере, фашистах): они совершили то, что совершили для предотвращения торжества абсолютного зла коммунизма…[1]

Однако действительно печальным является тот факт, что часть левых либералов идет той же дорогой в своей извечной борьбе против «французской теории». Юрген Хабермас высказался о знаменитом споре в Давосе Эрнста Кассирера и Мартина Хайдеггера в 1929 году, утверждая, что нам следует пересмотреть традиционный взгляд на итог этой дискуссии, согласно которому Хайдеггер одержал полную победу. По мнению Хабермаса, «успех» Хайдеггера был скорее не философской победой, а знаком смещения центра тяжести от либерального просвещенного гуманизма к темному авторитарному иррационализму. На самом деле, Кассирер очень схож в этом смысле с Хабермасом: мысль Кассирера просто была недостаточно сильна для того, чтобы постичь ужасы, угрожающие Европе (в его время это был фашизм); точно так же напрасно было бы искать у Хабермаса даже самого зачаточное объяснение провала коммунизма в двадцатом веке, наиболее ярко выразившегося в сталинизме (если бы кто-то решил построить свои знания об истории Германии после Второй мировой войны на текстах Хабермаса, он бы даже никогда не предположил, что существовало две Германии, ФРГ и ГДР…). По воззрениям Хабермаса и его учеников (таких, как Ричард Волин), получается, что Делез, Лакан и Батай являются протофашистскими иррационалистами. В этом свете подозрительными выглядят даже Адорно и Вальтер Беньямин, которые,

[1] Словенские консерваторы доводят свое стремление уравнять нацизм и левую идеологию до крайности: так, недавно, в одном из их текстов появился список программных установок, которые якобы демонстрируют сходство Объединенных словенских левых с нацистами. Среди этих установок можно найти требование прогрессивного налогообложения для богатых людей. (Другой консервативный публицист развенчивает современную теорию гендера как продолжение коммунистической идеологии в новом воплощении, то есть попытку подорвать нравственные основы христианского Запада).

согласно взглядам школы Хабермаса, часто входят в опасную близость с мистическим «иррационализмом», не говоря уже о таких фигурах, как Розенцвейг, переосмысливший идеи Хайдеггера с еврейской точки зрения. Сторонники Хабермаса впадают здесь в такое же заблуждение, как те, кто отрицает легитимность фрейдистского психоанализа, теории об иррациональных основаниях души человека, под предлогом иррациональности самого фрейдизма.

В 2014 году вокруг фигуры Хайдеггера разразился новый скандал, связанный на этот раз с публикацией первого тома «Черных тетрадей» («Schwarze Hefte »), рукописных заметок, относящихся к его личным размышлениям в период с 1931 по 1960-е годы, якобы подтверждающих антисемитизм философа и его продолжающуюся верность нацистскому проекту[1]. (Сам Хайдеггер хотел, чтобы эти заметки были изданы в качестве заключения к полному собранию, *Gesamtausgabe*, его работ – жест, который может быть истолкован либо как демонстрация его полной и откровенной открытости, либо как знак его упрямой приверженности пронацистским взглядам). На самом деле все несколько сложнее.

Эти тома показывают, что после 1934 года Гитлер и нацистский режим, на самом деле, вызывали все больше сомнений у Хайдеггера. Однако эти растущие сомнения принимали вполне определенную форму обвинения врага. Хайдеггер упрекал Гитлера вовсе не за его нацистские установки, а за то, что фюрер поддался соблазну применять технологические и нигилистические махинации (*Machenschaft*), становясь, таким образом, на одну доску с Америкой, Великобританией, Францией и Советским Союзом, которые, в данной логике, все равно *хуже*: «Все благонамеренные изыскания ранней народной мудрости, всякое общепринятое почитание обычаев, все восхваления земли и почвы, всякое прославление “крови” – всего лишь фон и дымовая завеса, нужные для того чтобы сокрыть то, что только и есть на самом деле: безусловное господство махинаций разрушения…» [9, *381, 382*]. Хайдеггеровская критика нацизма, таким образом, является критикой реально существующего строя по сравнению с нацистским метафизическим «внутренним величием» (обещающем победу над современным нигилизмом). Более того, растущая неудовлетворенность Хайдеггера нацистским режимом не имеет ничего общего с решительным отвержением зверской жестокости нацистов; вместо того, чтобы осудить нацистское варварство, Хайдеггер видит в нем признак величия нацизма: «Национал-социализм – *варварский принцип*. Это его сущностное свойство и его возможное величие. Опасность представляет не он сам – но то, что его умаляют до проповеди истинного, доброго и прекрасного»[2][10, *194*].

[1] На 2015 год было издано четыре тома в серии: Gesamtausgabe: V. 94, Überlegungen II–VI: Schwarze Hefte 1931–1938 (2014); V. 95, Überlegungen VII–XI: Schwarze Hefte 1938/39 (2014); V. 96, Überlegungen XII–XV: Schwarze Hefte 1939–1941 (2014); and V. 97, Anmerkungen A (II–V) (2015). Frankfurt: Klostermann.

[2] Цит. по *Хайдеггер М.* Размышления II–IV (Черные тетради 1931–1938) [Текст] / пер. с нем. А.Б. Григорьева; науч. ред. перевода М. Маяцкий. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. С. 218.

(Такой же спор имел место на заре Нового времени, когда Эразм Роттердамский, католический полиглот-гуманист эпохи Возрождения, обвинил Мартина Лютера в варварском упрощенчестве – что справедливо, но не отменяет того факта, что прорыв, совершенный Лютером, открыл нам путь в современность).

Во-вторых: хотя антисемитизм мыслителя оказался устойчив и пережил разочарование Хайдеггера нацизмом, следует отметить, что он не играл центральной роли в его философии, но оставался относительно маргинальной для него идеей, иллюстрацией или же примером более широкой системы мысли, которая вполне жизнеспособна и за вычетом этого компонента. В то же время, хотя хайдеггеровская схема роста нигилизма на Западе может быть переписана безо всякого упоминания евреев, это не значит, что понятие «еврейства» (*Judentum*) служит всего лишь неудачным примером некой духовной позиции, так как подобный выбор примера никогда не бывает случайным и безобидным. В конце концов, то же самое может быть сказано и о Гитлере: разве созданный нацистами образ еврея не является только лишь метафорой капиталистического духа козней и аморальной наживы? В обоих случаях частный «пример» неумолимо окрашивает общее явление, к которому он прилагается.

Действительности соответствует и то, что вполне возможно воссоздать из разрозненных замечаний Хайдеггера его целостную теорию относительно евреев. Во-первых, он совершает хорошо известную операцию, отвергая примитивный биологический расовый подход: вопрос о роли мирового еврейства это не биологически-расовый вопрос, но метафизическая проблема существования человеческого типа, который, безо всяких угрызений, может воспринять труд уничтожения корней бытия всего сущего как свою всемирно-историческую «задачу». Европейский нигилизм, это наше общее забвение бытия, находит свою вершину в современных махинациях (*Machenschaft*), которые приводят к «полному отрыву от корней, переходящему в самоотчуждение людей» [11, *56*], в то время как современное еврейство: «…увеличивает свою мощь, основываясь на том, что западная метафизика – особенно в ее современном воплощении – дает плодородную почву для семян пустого рационализма и расчета, которые приобретают таким образом себе убежище в области “духа”, оставаясь совершенно неспособными на глубинное понимание сокрытых пределов решений» [11, *46*].

«Мировое еврейство» (*Welt Judentum*), таким образом, воплощает технологическую деградацию целостности Бытия, и поэтому, как Хайдеггер замечает в другом близком по смыслу тексте, «…важно было бы исследовать причину уникальной предрасположенности еврейства к планетарной преступности»[1] [22, *53*]. (Кстати, отметим, что поскольку «еврейская всемирность», недостаток укорененности в почве, *Boden*, столь успешно уничтожается стремлением израильского правительства превратить Израиль в настоящую родину, *Heimat,* для еврейского народа, вполне

[1] Как считает Травны, Фриц Хайдеггер вычеркнул этот пассаж из ранней версии рукописи.

возможно, что современный Израиль нашел бы у Хайдеггера полное одобрение как попытка декриминализировать еврейскость…).

Что же Холокост? Здесь мы входим действительно в серую зону. Как Хайдеггер отметил в 1942 году, говоря о евреях: «Самый высший тип искусства политики состоит в том, чтобы поместить вашего противника в такую позицию, чтобы он сам был вынужден участвовать в своем собственном уничтожении» [12, *19*]. В непристойно псевдогегельянском смысле, истребление европейского еврейства, следовательно, должно пониматься как акт еврейского «самоуничтожения» (*Selbstvernichtung*): «Холокост являлся еврейским "самоуничтожением" в том смысле, что в Освенциме и других лагерях смерти, евреи – главные закулисные двигатели "махинаций" и технологического опустошения Бытия – сами подверглись промышленному массовому убийству. Таким образом, евреи Европы пали жертвой тех сил, которые они сами выпустили на волю, или, как утверждает Хайдеггер в томе 4 своих «Заметок»: «Когда сущностно еврейское, в метафизическом смысле, борется [*kämpft*] с еврейским [*das Jüdische*], достигается самое великое самоуничтожение в истории» [12, *20*]. Короче говоря, нацисты, организуя технологическое уничтожение евреев, просто обернули «сущностно еврейскую» идею махинаций (*Machenschaft*) против реальных евреев как таковых. (Следуя за старыми стереотипами, Хайдеггер заявляет, что евреи предпочитают оставаться в стороне, занимаясь закулисными манипуляциями и оставляя другим народам, в первую очередь, немцам, проливать кровь в реальной борьбе).

Довольно несложно увидеть особенности философской доктрины Хайдеггера, которые сделали возможным для него поворот к нацизму. Главной идеей его труда «Бытие и время» («Seinund Zeit») стало аутентичное личное существование человека с его структурой бытия-навстречу-смерти, тогда как проблематика приложения данного анализа к коллективному типу бытия, связанному с категорией неаутентичного *das Man,* абстрактной анонимной единицей, затрагивается лишь поверхностно. Здесь Хайдеггер «поворачивает не в ту сторону», постулируя, что единственным способом вырваться за пределы *das Man* является героическое принятие собственной исторической Судьбы. Все это подразумевает, что строение философии Хайдеггера невозможно свести к некоему «нацистскому стержню» – абсурдно было бы утверждать, что левые последователи Хайдеггера, такие как Капуто или Ваттимо, являются скрытыми фашистами или жертвами неправильного понимания философии Хайдеггера: идейное здание Хайдеггера не поддается простым интерпретациям, оставаясь открытым различным политическим трактовкам. Существуют даже чернокожие политические активисты в Соединенных Штатах и в Африке, которые, в ответ на скандал с «Черными тетрадями», заявили, что изучение Хайдеггера помогло им в борьбе против идеологической гегемонии глобального капитализма. Продолжающаяся атака на Хайдеггера имеет своей целью как раз уничтожить эту принципиальную неоднозначность его философии и доказать, что не только идеи Хайдеггера имеют нацистскую сердцевину (являются «введением нацизма в философию»,

как гласит заголовок книги о Хайдеггера авторства Иммануэла Файя), но и все испытавшие влияние этого мыслителя попадают в категорию подозреваемых в нацистских симпатиях. Маркус Габриэль завершает свои рассуждения о «Черных тетрадях» следующим пассажем: «Историко-критическое исследование работ Хайдеггера может начаться только сейчас. Теперь у нас есть тексты, а также необходимая временная дистанция. Следовательно, нам нужно изучить, каким образом идеи Хайдеггера обрели свой огромный вес. Никакой другой философ не обладал подобным влиянием, начиная с 1920-х годов прошлого столетия – преимущественно, против собственной воли – на экзистанционализм, деконструкцию, психоанализ и логически преподаваемую онтологию. На это нельзя закрывать глаза» [17].

На что же нельзя закрывать глаза? На эту тень нацизма, которая падает также на большинство левых хайдеггерианцев… Эта старая история началась в 1980-х, когда Лакан (среди других) подвергся в Соединенных Штатах нападкам за свои предполагаемые фашистские связи, а деконструкция была объявлена оправданием французского коллаборационизма. Возможно, что нам открывается здесь настоящая цель атаки на Хайдеггера: ставилась задача избавиться от приверженных «французской теории» левых путем возложения на них, таким образом, косвенной вины. Однако настоящим объектом атаки в данном случае стала тенденция внутри самой критической теории, теоретический комплекс известный под названием «диалектика Просвещения», с его базовой установкой, согласно которой ужасы двадцатого столетия (Холокост, концентрационные лагеря и т.д.) являются не атавизмами темного прошлого, но результатом внутренних противоречий самого проекта Просвещения. Для сторонников Хабермаса такая предпосылка является ложной – кошмары двадцатого века не имманентны просвещенческому проекту, они указывают, напротив, что этот проект остается незавершенным. (Схожим образом, Адорно и Хоркхаймер подчеркивают, что для идеологии Просвещения единственный путь из тупика лежит через дальнейшее просвещение, через просвещенное осмысление данной тупиковой ситуации). Пойдем дальше и распознаем в противостоянии между представлением о Просвещении как незавершенном проекте и диалектикой Просвещения противоречие между Кантом и Гегелем: кантианской идеей прогресса и гегельянской диалектикой внутренних антагонизмов.

На повторяющиеся призывы напрямую обвинить Хайдеггера в нацизме и полностью вычеркнуть его труды из академического канона, следует ответить, что речь идет о настоящем классике философии. Заклеймить его преступные воззрения было бы самым простым выходом из ситуации. Это позволило бы избежать болезненного обсуждения его нацистских симпатий, наличие которых у великого признанного философа вызывает недоумение. Однажды я спросил своего еврейского друга-хайдеггерианца, каким образом идеи именно этого философа смогли завоевать центральное место в его мировоззрении, учитывая антисемитизм и нацистские симпатии Хайдеггера. В ответ я услышал,

что согласно одной древней еврейской мудрости некоторые глубокие, травматические прозрения могут быть сформулированы только инфернальной личностью.

Рождение фашизма из духа красоты

Если мы зададимся целью проследить корни фашизма в современной мысли, Хайдеггер для нас будет слишком легкой и очевидной мишенью – нужно расширить границы поиска и, пожалуй, обратить внимание на труды одного из самых прославленных певцов свободы, Фридриха Шиллера. Руководствуясь словами Маркса, который заметил, что анатомия человека дает ключ к анатомии обезьяны, начнем с конца, и посмотрим на «Песнь о колоколе», в которой протофашист Шиллер предлагает свое видение эстетизированной политики как способа победить революционное насилие. Затем мы изучим траекторию движения Шиллера до этой конечной точки и исследуем скрытые противоречия этого идейного пути.

Если на свете существует поэма, которая заслуживает быть публично сожженной в стиле Геббельса, то это именно «Песнь о колоколе». В ней уже заключены все базовые понятия фашистской контрреволюции. В начале ее перед нами предстает идеализированный образ патриархальной семьи, во главе с мужем – добрым господином, который покидает дом, чтобы работать, рисковать и бороться, принося домой богатство, тогда как жена остается дома и мудро ведет хозяйство: «Мужчина должен покидать дом / Выходить во враждебную жизнь, / Должен работать и бороться / Растить плоды и производить, / Рассчитывать, собирать, / Рисковать и спорить, / Охотиться за счастьем. / Тогда потекут к нему бесконечные дары, / Амбары наполнятся ценным вещами, / Залы его будут обширны, и хозяйство вырастет. / А в доме правит скромная хозяйка, / Мать детям, / Она правит мудро / В домашнем кругу, / Учит девочек, / Направляет мальчиков, / Не покладает она никогда / Своих трудолюбивых рук, / И приумножает добро, / Разумным ведением дел».

Затем приводится ключевая метафора пылающего огня, источника производительной энергии – который является таковым ровно до тех пор, пока он остается под контролем мужчины: если он вырывается на волю, то может принести ужас и разрушения:

«Мощь огня благотворна, / Пока человек (в оригинале *der Mensch*) укрощает его и следит за ним, / Все выстроено и создано его небесной мощью, / Но ужасна эта небесная мощь, / Если она, разорвав свои узы, / Идет вперед по своей воле, / Вольной дочерью природы. / Берегись, если она выходит на свободу / И растет без помех / Проходя многолюдными улицами / Катится ужасное пламя![1]».

[1] Так как в классическом русском переводе Д.Е. Мина (1857) в данном фрагменте, например, действует в роли огня «природы щедрой вольный сын», как будет понятно ниже, мы не можем здесь им пользоваться, и поэтому прибегаем к подстрочному переводу (прим. пер.)

Что же является источником возгорания? Женский образ огня, «вольных дочерей природы», уже указывает на ответ: пожар начинается в семье, когда мать отрекается от преданности и покорности своему мужу, когда «нежные домашние узы отвергаются»:

«Увы! Верную мать / Черный владыка теней / Уводит из объятий супруга / Прочь от стайки нежных детей / Рожденных ею для мужа, когда она была в цвету, / Которых она вскормила своей верной грудью, / Наблюдая с материнской любовью, как они растут – / Увы! Нежные домашние узы / Навек распущены, / Она теперь живет в стране теней, / Она, которая была матерью семейства, / Теперь больше не правит в своем доме, / Не заботится о близких, / В осиротевшем жилище чужак, / Будет распоряжаться без любви».

Затем Шиллер вводит новый метафорический уровень: пылающая руда, высвобождающаяся из земных недр, сперва сравнивается с женщинами, освобожденными от уз семьи, далее следует сравнение предшествующих образов с народом (гражданами), разбивающим свои оковы и обретающим свободу:

«Мастер может разбить форму отливки / Своими умелыми руками, когда придет время, / Но берегись, если извергаются огненные ручьи, / И пылающая руда выходит на свободу! / Она, слепая, бушует с грозным ревом / Сносит опустевший дом, / Как будто из жерла ада, / Извергается она, неся разрушение; / Там, где правит грубая сила, / Не может появиться благих целей, / Если люди сами берут свободу, / Счастью не бывать».

Политическая повестка здесь вполне очевидна: если «граждане, разбив свои оковы, свирепо берутся за оружие, чтобы достичь своих целей», происходит взрыв разрушительного насилия:

«Свобода и равенство! Говорят они, / Мирных граждан зовут к оружию, / Толпы на улицах и на площадях, / Банды убийц повсюду, / Потом женщины превращаются в гиен, / И делают игрушку из самого ужаса, / Еще живое, содрогающееся сердце врага, / Они разрывают на части зубами, как пантеры. / Ничего теперь не свято, / Отныне разорваны все скрепы праведности, / Добро уничтожено злом, / Пороки царят безраздельно. / Опасно будить льва, / Смертоносны зубы тигра, / Но всего ужаснее человек, объятый безумием. / Горе тем, кто протягивает слепцам / Факел небесного огня Просвещения! / Его свет им бесполезен, только для поджога пригодится он им, / И запылают города и страны».

Таким образом, французская революция предстает перед нами в женском обличье: революционный террор воплощен в образе женщины, превращающейся в безумно смеющуюся гиену. Кроме того, обычным для либералов раннего Просвещения образом, поэт призывает ограничить распространение огня познания узким кругом образованных людей: если небесный факел Просвещения будет прямо доступен бедной темной толпе, обреченной на вечную слепоту, произойдут вещи, которые «всего ужаснее»… Шиллер не уделяет внимание подробностям борьбы с революционным пожаром, он переходит прямо к идеализированной картине общего производительного труда, который, после восстановления порядка, будет естественным и гармоничным:

«Тысячи трудолюбивых рук непрерывно в движении, / Они помогают друг другу в счастливом единении, / Их пламенному труду / Подвластно все./ Мастер и подмастерья вместе работают, / Под священной защитой свободы. / Всякий доволен своей участью, / Опровергая клевету недоброжелателей. / Труд – это краса гражданина, / Благословенны его плоды, / Если величие – честь королей, / Наша честь – трудолюбие наших рук».

Хотя свобода восстановлена в этом обществе, это покровительственная свобода, где каждый «доволен своей участью» – то есть, свободен лишь в том случае, если полностью принимает данное ему место в общем Целом. В данной системе невозможна прямая, без посредников, связь личного и вселенского измерений: совершенный и утопический образ подобной свободы – гармоничное сотрудничество отдельных индивидов в органично структурированном иерархическом Целом.

Следует также отметить, что похожая феминизация образа революционной ярости характерна для реакции немецких консервативных публицистов на Октябрьскую революцию. В мемуарах ветеранов фрайкоров, защитников восточных границ Германии после Первой мировой войны, часто можно встретить миф о диких, распутных и жестоких большевистских женщинах: «Для этих текстов характерен антибольшевизм, антисемитизм и ненависть к “другим” женщинам. Женщины, находящиеся в рядах вражеской армии, описываются как дикие, нецивилизованные воительницы. Эти женщины принимают активное участие в “бойнях”, о чем пишет Георг Хайнрих Хартман в своих воспоминаниях солдата фрайкора, опубликованных в 1929 году. Его повествование проникнуто глубоким отвращением к женщинам-коммунисткам, которые, если процитировать фрагмент психоаналитического исследования литературы фрайкоров Клауса Тевеляйта, олицетворяют “ужас”, который «не имеет названия на языке солдата». «В руках соблазнительно улыбающихся, щеголяющих своими пистолетами женщин», пленники погибали «долгой мучительной смертью… самой ужасной и жестокой, которую только можно вообразить», – пишет фрайкоровский литератор Тор Гоote (*Thor Goote*). В то же самое время, эти описания «других» женщин амбивалентны: их чувственность и сексуальность дразнит и соблазняет. Наличие и контекст упомянутых описаний в данных текстах не случайны – очевидно, что такие фрагменты должны были легитимизировать последующие насильственные эксцессы. Коммунистки и латышки являются объектом вожделения, но, в случае пленения, их неизменно жестоко калечат. Описания этих казней изобилуют сценами кровавой, садистской жестокости, наводящей на мысль о пагубной природе этого вожделения. Сексуальность раскрывает здесь переменчивый процесс конструирования границ [18, *233–250*].

Вернемся к Шиллеру. Конечно же, именно смеющаяся гиена в образе распутной якобинки Каролины фон Шлегель писала в 1799: «Вчера днем мы чуть не лопнули со смеху, когда читали поэму Шиллера о колоколе» [16]. Неудивительно, что ее называли в кругу друзей Шиллера «дама Люцифер» или «Зло [или Несчастье: *das Übel*]»… Каким же образом Шиллер пришел к этим взглядам? Проследим же его путь от конца к началу:

в своей первой знаменитой работе, драме «Разбойники», Шиллер уже разрабатывает тему «Песни о колоколе», говоря об опасностях избыточной необузданной свободы. Однако же, осуждая попытки революционеров «поддерживать закон беззаконием», то есть установить новый, справедливый порядок с помощью «незаконного» переворота, Шиллер, что характерно, не затрагивает вполне очевидный вопрос: не покоится ли ныне существующий закон также на беззаконии? Что если реставрация «верховенства закона» восстановит также обратную темную сторону этого закона? Более того, если в финальной речи Карл, главный герой драмы, бесстрашно предлагает себя в качестве нравоучительной жертвы, долженствующей показать всему человечеству, насколько нерушимо верховенство закона, он обходит молчанием истинное самопожертвование своей возлюбленной Амалии, убедившей Карла убить ее. Хотя, как кажется, за просьбой Амалии о смерти от руки любимого стоит некая логика (он не может покинуть свою шайку, а она не может жить без него), это убийство остается странным поступком, отмеченным таинственной двусмысленностью, настоящим ключевым моментом драмы[1]. Женщина здесь является препятствием для безжалостной банды убийц-мужчин, она представляет упорядоченность домашнего очага; в противовес женщинам-гиенам революции из «Песни о колоколе» в «Разбойниках» революционное насилие является уделом мужского содружества, противопоставленного олицетворяющей порядок и стабильность женщине, далекой от образа наслаждающихся насилием дочерей свободы. Убийство женщины, мешающей мужским делам, принадлежит к антифеминистскому пространству «Песни о колоколе»; именно данный способ восстановления гармонии и порядка Шиллер обходит молчанием в своей поэме. Вытесненная из поэмы, эта тема раскрывается в драме – которая, кажется, является совершенно противоположной системой, в которой женщина восхваляется… Не демонстрирует ли нам эта зловещая перекличка наличие некоего глубинного разлада во всей внутренней логике творчества Шиллера? Упрощенно говоря, не можем ли мы заключить, что странное убийство женщины в «Разбойниках» намекает нам на возможность трактовки бандитской шайки из драмы как темной оборотной стороны благородной

[1] По совпадению, подобный же странный сюжетный поворот наличествует в выдающемся триллере Дэвида Финчера «Семь». В фильме религиозный фанатик и серийный убийца Джон Доу задается целью убить семь человек, причем гибель каждого из них должна олицетворять наказание за один из смертных грехов. В концовке фильма Доу умирает от пули детектива Миллса, который стреляет в Доу во гневе, так как последний убил беременную жену полицейского. Грехом Доу является зависть (он завидует обыкновенной счастливой семейной жизни Миллса), грех Миллса – гнев… однако почему Доу отрубил голову жене Миллса? Ее смерть не вписывается в логику сюжета: она не совершала никаких грехов, ее убивают лишь для того, чтобы пробудить безудержную ярость в Миллсе. Здесь мы видим временнУю нестыковку: Миллс несет наказание за грех гнева, который им совершен уже после исполнения этого наказания, и, более того, спровоцирован этим наказанием. Таким образом, смерть женщины не берется в расчет сама по себе, она может быть убита просто для того, чтобы наказать ее мужа.

мужской дружеской компании, воспетой в «Песни о колоколе»? Как же осуществляется переход от одной формы мужского коллектива к другой?

Ответ мы можем почерпнуть из «Оды к радости», где, на прямом контрасте с «Разбойниками», постулируется братский союз, спаянный дружбой, в отличие от банды отверженных:

> Обнимитесь, миллионы!
> Пошлем это лобзание всему миру!
> Братья – там, выше звездного полога
> Должно быть, живет наш любящий отец.
> Если кто-то познал счастье
> Иметь друга,
> Или добиться любви прекрасной жены,
> Присоедини свое ликование к нашему!
> Приди, всякий, кто может хотя бы одну душу на земле
> Назвать своею!
> Те же, кто на это неспособен, пусть крадутся
> Прочь в слезах из нашего круга!..
> Да сотрутся все проступки из памяти,
> И примирится весь свет!

Неудивительно, что именно эта поэма дала слова гимну Европейского Союза: она представляет нам картину всеобщего примирения и полного списания долгов – само собой, кроме долгов перед крупными банками, как это было, например, с Грецией – впрочем, грекам была предоставлена также опция уползти прочь в слезах из общеевропейского круга… Отличие от «Разбойников» здесь в том, что, в противоположность шайке, ведомой изгоем, восставшим против отца, в «Оде к радости» круг друзей поддерживается общей верой в то, что «там, выше звездного полога/ Должно быть, живет наш любящий отец». Мы видим мечту поэта о братской дружбе под благожелательной опекой и защитой отца – конечно же, невозможной на самом деле. Эта невозможность ярко выражается (или даже является основной темой?) в великой поэме Шиллера «Дон Карлос». В ней вместе сходятся мотивы дружбы, любви, политической власти и свободы[1].

«Дон Карлос» между Властью и Дружбой

В начале действия король Филипп и его сын, дон Карлос, соперничают за чувства королевы Елизаветы Валуа, однако, когда Филипп встречает друга Карлоса, маркиза Позу, он осознает, что в первый раз за всю свою жизнь встретил настоящего друга. В этом новом треугольнике ревности

[1] Следует также упомянуть оперу Верди «Дон Карлос», абсолютно гениальное творение, (в котором Верди подходит очень близко к вагнерианской музыкальной драме) и где практически отсутствуют традиционные арии – за исключением знаменитого дуэта о дружбе.

дон Карлос и Филипп борются уже за любовь и дружбу Позы; однако последнего гораздо более заботит свобода мятежных Нидерландов. Когда хитрый и безжалостный план Позы не удается, маркиз жертвует собой для того, чтобы спасти Карлоса. Филипп больше страдает из-за предательства Позы, чем по поводу предполагаемой неверности Елизаветы. В конце четвертого акта граф Лерма оповещает публику, что: «Der Könighat / Geweint» («Король заплакал») (строки 4464, 4465). В духе хорошего кинематографа мы не видим Филиппа плачущим, об этом событии нам рассказывают как о происшествии, имевшем место вне поля нашего зрения, что дополнительно усиливает впечатление. После, в девятой сцене пятого акта, после того, когда Поза уже убит по королевскому приказу, король признается в любви к нему: «Я любил его, очень любил <…> Он был моей первой любовью». Между тем следует помнить, что в нормально функционирующей монархии проблем гуманизации власти (то есть придания образу правителя естественных человеческих черт) не возникает: для настоящего короля снисходительная дружба с избранными придворными является неотъемлемой частью королевских обязанностей[1].

Было бы нелепой ошибкой рассматривать эту любовь как гомосексуальную страсть, здесь суть состоит именно в дружбе, дружбе равных во взаимном признании и доверии. Главный конфликт поэмы, или, используя понятие из словаря маоистов, ее принципиальное противоречие, состоит в противостоянии (мужской) дружбы и (политической) власти, тогда как тема любви остается на уровне комических интриг: король уводит невесту своего сына, а потом изменяет ей с другой и т.д. Марсель Райх-Раницкий заметил, говоря о «Доне Карлосе», что нельзя совершенно серьезно воспринимать драму, сюжет которой основан на любовном письме, попадающем не к тому адресату, а ведь у Шиллера мы встречаем сразу три подобных письма (письмо Карлоса к королеве, которое оказалось у принцессы Эболи, письмо короля к Эболи, очутившееся у Позы, письмо Позы к голландским повстанцам, перехваченное королевской полицией). Дон Карлос, на котором сходятся все линии любовных интриг, «мог бы смотреться лучше в качестве комического персонажа» [20, *125*]. Он целиком погружен в треволнения дружбы и любви, он колеблется между различными лагерями и поэтому не участвует в действительно трагическом конфликте. Поза также вне упомянутого конфликта: он мечется между Филиппом и Карлосом, но на чисто тактическом уровне он вынужден попросту выбирать, кем из них удобнее манипулировать для достижения его высших политических целей. Единственный по-настоящему трагический герой поэмы – это король (подобно тому, как в «Антигоне» единственным трагическим персонажем является Креонт, а не Антигона): Поза существует в мире вселенских истин, он всецело предан своему делу, дон Карлос

[1] Совершенно очевидна разница между стремлением Филиппа обрести друга в лице маркиза Позы и дружбой будущего Генриха IV, «принца Хала», с Фальстафом у Шекспира. Принц Хал дружит с Фальстафом исключительно из корыстных побуждений и после восшествия на трон немедленно порывает эту связь.

живет в мире земных и личных интересов, и лишь король разрывается между уровнями Вселенского и Личного, Государством и дружбой. Королева также связана с высокой политической целью освобождения Нидерландов; ее отношения с доном Карлосом трансформируются от личного уровня (его любви к ней) до уровня вселенского (борьбы за свободу), так что идеальной революционной парой были бы как раз Поза и королева.

Несмотря на эти подчас нелепые мелодраматические хитросплетения, все три ключевые сцены поэмы посвящены дружбе и власти. Первая из этих сцен – долгий разговор короля и Позы в третьем акте. Поза говорит королю (дважды): «Ich kann nicht Fürsten diener sein» («Я не могу быть слугой правителей»), привлекая именно этой решительной защитой своей независимости дружбу короля. Немедленно пользуясь этой дружбой, Поза просит Филиппа даровать его подданным *Gedankenfreiheit*, свободу мысли – маркиз стремится сразу же обратить связь с Филиппом на пользу своему делу. Ответив предсказуемым отказом, Филипп, в свою очередь, просит Позу встретиться с Карлосом и Елизаветой, чтобы выяснить их действительные намерения и помочь королю с его личными проблемами: «Маркиз, до сих пор / Вы меня знали как короля, однако пока еще / Вы не знаете меня как человека». Поза предупреждает Филиппа – цена его царственного статуса такова, что, учитывая необходимость признания взаимного равенства для дружбы, монарху придется остаться в одиночестве, без друзей: «Однажды презрев человечество, / Сделав людей послушными марионетками, / <…> Вы становитесь / Отдельным существом, отличным от всех видом жизни, / Такую цену платят за звание бога». Более того, Поза напоминает королю, что при монархии не только сам монарх не может иметь друзей – возникновение таких чувств встречает препятствия и среди подданных: последние страшатся властей, не доверяют друг другу и склоняются к эготизму, поглощенные страхами и заботами о собственном благополучии: «Я горячо люблю человечество, / Мой милостивый государь, но при монархии / Я не осмеливаюсь любить никого, кроме себя самого». Шиллер ставит здесь вопрос фундаментальной невозможности дружеских взаимоотношений между Господином и Слугой, проанализированный десять лет спустя в знаменитой главе из «Феноменологии» Гегеля: признание Господина Слугою бесполезно, ибо Господин не видит в Слуге равного себе. Значит ли это, что Шиллер готов отвергнуть монархию? Как мы уже видели выше, Шиллер предлагает в качестве решения утопию, в которой дружеский союз равных процветает под покровительством любящего отца (Господина), который «должно быть, живет там, выше звездного полога». В своей широко известной декларации религиозных взглядов Поза дополняет эту картину:

> Окиньте взором эту
> Чудесную природу! На свободе
> Она созиждена – и как богата
> Она свободой. Он, великий Зодчий,

Червя в росинке терпит; Он дает
И в самых мертвых капищах истленья
Большую волю произволу. Вы же?..
Как бедно, тесно дело ваших рук.
Листка нежданный шорох вас пугает,
Владыку христианства. Трепетать
Пред каждой добродетелью должны вы.
А Он? – из нежеланья повредить
Свободы усладительным явленьям,
Он дозволяет лучше бушевать
Всем легионам страшных, горьких зол
В своей вселенной – так, что в ней Его,
Художника, и не приметишь. Скромно
Себя Он скрыл в законах, Им созданных.
Их видит вольнодумец – не Его.
Нет Бога, говорит он: в мире все!
И ни один из христиан не может
Ему создать достойнейших хвалений,
Как это богохульство вольнодумца (пер. *М.М. Достоевского*, 1844)

Шиллер предлагает рецепт того, как можно примирить царскую власть Бога-Отца со свободой его созданий: нужно сделать Бога невидимым. Этот Бог не *Deus absconditus* Паскаля, таинственное сокрытое божество, чьи неисповедимые замыслы тревожат сердца его подданных, но он также и не Бог деизма, который самоустраняется, запустив механизм вселенной – у Шиллера Бог всегда активен, но скрыт за своими же законами. В противоположность христианскому богу, зримому господу, живущему в страхе, что его творения злоупотребят свободой своей воли, но в то же время позволяющему злу совершаться, чтобы сохранить показную видимость такой свободы, настоящий Создатель пребывает за своим неизбежно растущим творением так, что чем дольше мы зачарованно смотрим на автономно развивающийся мир, не помня о Боге, тем большую хвалу мы тем самым воздаем божьей изобретательности. Политическим соответствием подобной конструкции может быть назван благожелательный правитель – патерналист, предоставляющий своим подданным всю возможную свободу, но не позволяющий этой свободе трансформироваться в амок и саморазрушительную ярость. Однако насколько жизнеспособна такая система с политической и теологической точек зрения?

Для самого главного защитника вышеописанной модели, маркиза Позы, дела быстро принимают плохой оборот. После того, как его первоначальный план перетянуть короля на свою сторону терпит фиаско, Поза решает пожертвовать собой и отправляет Вильгельму Оранскому, вождю протестантского восстания, письмо в Брюссель, заранее понимая, что послание будет перехвачено полицией и доставлено Филиппу. Поза будет арестован, отведя подозрения от Карлоса, который должен бежать в Нидерланды и возглавить там восстание. В Позу стреляют, и предсмертными словами

маркиза становится призыв к Карлосу спасаться бегством. Однако вместо того, чтобы бежать, Карлос хочет бороться против отца из верности к убитому маркизу: когда король со свитой появляются на месте гибели Позы, Карлос отважно обвиняет отца в этом убийстве. (Здесь имеет место любопытный этический парадокс: отказываясь от бегства из-за верности маркизу, дон Карлос предает свою дружбу с Позой, предает высшие политические ценности, ради которых Поза пожертвовал собой). Обвинение в адрес Карлоса прерываются новостью о восстании с требованием показать дона Карлоса народу. Услышав слово «бунт», Филипп теряет самообладание, впадает в панику, бросает знаки королевской власти и падает в обморок. Его уносят прочь.

Слагая свои регалии, Филипп хочет передать их своему сыну дону Карлосу, которого он считает вождем восстания. Таким образом, дон Карлос подвергается соблазну взять регалии и стать новым королем, однако пребывающий в истерике наследник престола не готов или не способен принять власть. Вспомним о словах Филиппа, ранее сказанных Позе: «Маркиз, до сих пор / Вы меня знали как короля, однако пока еще / Вы не знаете меня как человека». Теперь любой может смотреть на него как на обычного человека, однако зададимся вопросом – что же мы увидим? Приходит на память классический образ (столь мастерки воплощенный Шекспиром в Ричарде II) низложенного короля – правителя, лишенного своего титула: внезапно харизма власти испаряется, и взору открывается просто слабый и растерянный человек… Кто же мы на самом деле, неужели всего лишь жалкие, ничтожные индивиды? Что остается от Ричарда II после того, как он лишен королевских регалий? Он превращается не просто в жалкую личность, но в личность, *раздавленную ничтожеством своего нового состояния*[1]. В тот момент, когда королевский титул отнимается у Ричарда, его телесная, физическая сущность кажется разбитой, нетвердой, лишенной какой-либо твердой основы или опоры, словно бы за знаками власти монарха скрывалась не личность, пусть ничтожная, но реальная, коей эти знаки были вручены, но полная пустота, отсутствие какой-либо несводимой к физическим и психическим чертам индивидуальности. То же самое происходит с отлученным от власти Филиппом: перед нами предстает не обыкновенный человек, но человек, ввергнутый в панику и крайнее убожество. Каким же образом королевские атрибуты меняют природу нашей жалкой телесной оболочки, превращая ее в могущественное орудие высшего измерения, так что «внутренняя сущность» человека становится средоточием власти? Парадокс состоит в том, что только лишь знаки различия, социального статуса (какими бы не были эти знаки – короля или уборщика офисов), делают видимым непосредственную сущность «обычного человека»: наше восприятие текущей действительности этого человека, его или ее конкретных качеств, всегда уже предопределено оптикой знаков

[1] Здесь я опираюсь на исследование Аленки Зупанчич Жердин «Kostumografija moči» (рукопись на словенском языке, июль 2014).

различия. Если король является калекой, это совершенно другое дело по сравнению с калекой-попрошайкой.

Вернемся к «Дону Карлосу»: после того как мятеж подавлен, король выживает и остается у власти, но уже в качестве сломленного человека и сломленного короля. Дрогнув и сложив, пусть на время, знаки своей власти, Филипп теряет (и уже никогда не может вернуть назад, даже обретя власть вновь) свою главную монаршью прерогативу, право на решение, на придание мнениям своих советников перформативного измерения, превращающего советы в *действия*. Гегель четко обозначает это исключительное королевское право:

При совершенной организации государства все дело только в наличии вершины формального решения; монарх должен быть лишь человеком, который говорит «да» и ставит точку над *i*, ибо вершина должна быть такова, чтобы особенность характера не имела значения. Все то, что присуще монарху, помимо этого последнего решения, есть нечто частное, чему не следует придавать значения. Могут быть, конечно, такие состояния государства, при которых выступают только эти частные особенности, однако это означает, что государство еще не вполне развито или недостаточно хорошо конструировано. В благоустроенной монархии объективная сторона принадлежит только закону, к которому монарху надлежит добавить лишь субъективное «я хочу»[1] [1, *324*].

Отныне Филипп лишен «вершины формального решения», выражения S1, «дискурса господина»[2], который дополняет ряд «дискурсов знания», S2, то есть компетентных мнений советников и министров. Поэтому он вынужден послать за Великим Инквизитором, призванным не ради его мнения о правильности того или иного решения, но для того, чтобы он *принял решение* вместо короля. В последующей ссоре сломленного короля с Инквизитором, последний упрекает Филиппа в преступной мягкости по отношению к Позе, поставившей под угрозу само выживание монархии. Филипп просит Инквизитора решить судьбу Карлоса, и получает ответ, что его сын должен умереть.

Этот душераздирающий диалог короля и Инквизитора является прологом совершенно нового, ужасающего и посттрагического направления мысли. Король оказывается в тупике, из которого его может

[1] Цит. по: *Гегель Г.Ф.* Философия права / Пер. с нем. Б.Г. Столпнера и М.И. Левиной. М.: Наука, 1990. С. 324. Если король является лишь формальным распорядителем – вся информация поступает к нему от квалифицированных советников, и ему остается лишь поставить свою подпись – существует ли, тем не менее, уровень, на котором он может действовать произвольно именно в сущностном измерении, а не только облекать заранее подобранные ответы в форму непостижимого решения? Не будет ли это измерение, по необходимости и по определению, вне закона, то есть не станет ли оно пространством, где король не только может, но и обязан нарушать закон? Франк Рада отметил, что такое измерение на самом деле существует: одной из прерогатив монарха является право на помилование, произвольное прощение преступников, осужденных законом.

[2] Здесь и далее автор использует понятийный аппарат философии Жака Лакана (прим. пер.).

вывести только Инквизитор, внезапно появляющийся в действии подобно *deus ex machina* и радикально меняющий расстановку сил[1]. Инквизитор слеп, и в этом качестве всеведущ и всевидящ – его слепота обозначает невосприимчивость к человеческим страстям и делам, для него люди – всего лишь абстрактные единицы, которыми можно управлять с надлежащей дистанции: «КОРОЛЬ: Я в человеке нужду ощутил <…> / ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР: Что вам в человеке? Для вас он цифра – больше ничего <…> / <…>Земной владыка разучись нуждаться / В чем претерпеть отказ он может. Если / Сочувствия вы станете искать, / То сделаете свет своею ровней. / А ставши равным всем, какое право / Вы можете иметь над всеми ими?»[2]. Здесь явно постулируется оскопляющее измерение верховной власти: монарх должен «разучиться нуждаться» в том, «в чем претерпеть отказ он может».

Инквизитору заранее известны ответы на вопросы, которые он задает: «ИНКВИЗИТОР: Для чего ж убийство / Вы учинили? КОРОЛЬ: Я вдался в обман / Ужасный, беспримерный <…> ИНКВИЗИТОР: Да, я знаю». Далекий от того, чтобы быть атавизмом некоего далекого прошлого, Инквизитор является самой современной фигурой пьесы, он воплощает силу, выходящую на сцену в момент распада королевской власти – короче говоря, он воплощает собой большого Другого государственной бюрократической машины, чистое знание – суперэго, резко отличное от брутального Господина. Что касается Позы, Инквизитор подчеркивает как раз полноту знания своего ведомства о нем: «Жизнь его / Уже давно в регистрах Санта – Казы / Начертана с начала до конца». Убийство Позы по королевскому приказу вызывает осуждение Инквизитора лишь постольку, поскольку его не устраивает грубость и спонтанность такой смерти: «…он убит бесславно, / Кощунственно. Та кровь, что нам во славу, / Должна бы течь обильными ручьями, / Убийц лишь подлых руки обагрила». Принимая решение вместо короля, Инквизитор не просто берет на себя прерогативы монарха, он не становится новым S1 (Господином), он превращается в S2 (Знатока) без S1 – что можно назвать ярким воплощением современной бюрократии. Во всяком случае, аргументация, к которой прибегает Инквизитор в своем ответе на вопросы Филиппа, являет образец утонченного, но отвратительного бесчувственного бюрократического легализма. Для того чтобы примирить короля с его совестью, бунтующей при мысли об «оправдании / жестокого убийства собственного дитя», Инквизитор приводит странную параллель с Богом, который пожертвовал Христом, своим сыном, ради спасения человечество: «ради искупления первородного греха / Божий Сын умер на кресте». Однако же, если провести полную аналогию, история, изложенная в «Доне Карлосе» – это скорее, что-то вроде

[1] Хорошо известно, что Достоевский основывал фигуру Великого Инквизитора из «Братьев Карамазовых» на образе шиллеровского Инквизитора, причем вполне очевидно превосходство первоисточника.

[2] Здесь и далее – пер. М.М. Достоевского, 1844.

сюжета о Боге, просящем Святой Дух вынести/привести в исполнение смертный приговор Христу.

В противоположность Инквизитору, Король-Господин не «всеведущ», он двусмысленным образом, скрытно перекладывает на других (на своих верных слуг) грязную работу, которую необходимо выполнить, но о которой невозможно говорить публично. Так, когда осенью 1586 года министры Елизаветы I оказывали на королеву давление с целью добиться ее согласия на казнь Марии Стюарт (сюжет другой пьесы Шиллера), она ответила на их петицию знаменитым «ответом без ответа»: «Если бы я сказала, что не хочу делать того, о чем вы просите, я бы сказала больше, чем я думаю. А если бы я сказала, что хотела бы этого, то бросилась бы в пучину опасности, от которой вы меня пытаетесь уберечь» [13, *168*]. Смысл ее высказывания, в сущности, вполне прозрачен: она не готова написать, что не хочет казни Стюарт, так как это было бы «больше, чем она думает» – несмотря на то, что Елизавета явно желала смерти Марии, она совершенно не была готова взять на себя ответственность за это судебное убийство. Подразумеваемое значение приведенного ответа не оставляет сомнений: если вы действительно мои верные слуги, совершите за меня это преступление, убейте ее так, чтобы мне не пришлось отвечать за ее смерть, то есть позвольте мне сохранить мое неведение о казни и даже наказать некоторых из вас, создавая этим себе дополнительную защиту от возможных подозрений.

Сталин как Анти-Господин

Однако же, на более глубоком уровне, неведение является условием для действия: в момент безумия, когда некто решается действовать, необходимо стереть из сознания всю сложность ситуации, сведя поступок к простому жесту. Именно этого старается избежать бюрократия: она обычно функционирует, не принимая решений, а вечно оставаясь в некотором промежуточном состоянии, скользя от одной временной меры к другой. Швейцарская бюрократия дает нам показательный пример подобного бесконечного ухода от финального решения. Иностранец, желающий преподавать в Швейцарии, должен сперва предстать перед особым государственным органом под названием «Comité del'habitant», («Комитет жительства») и просить о получении «Certificat debonnevie et moeurs» («Сертификата примерной жизни и добронравия»); парадокс, однако же, состоит в том, что никто не может *получить* этот сертификат – самое большее, на что может рассчитывать иностранец при положительном решении – это бумага, свидетельствующая о том, что *ему не было отказано* в получении Сертификата – двойное отрицание, которое, однако же, не является положительным решением[1]. Именно таким Швейцария

[1] Информация получена от Джона Хиггинса (John Higgins) из Университета Кейптауна в частной беседе.

предпочитает видеть бедного иностранного работника: его пребывание в стране никогда не будет полностью узаконено; в лучшем для него случае он обретет позволение обитать там в неопределенном временном статусе – никогда не принятый окончательно, он просто не отвергнут пока еще, он оставлен со смутным обещанием того, что в некоем прекрасном будущем у него будет шанс…

На ином уровне мы видим ту же прокрастинацию и откладывание окончательного решения у сталинской бюрократии. Это кажется, на первый взгляд, странным заявлением: разве сталинский режим не отличала как раз необыкновенная легкость, с которой посылались на смерть сотни тысяч человек? Однако же, присмотревшись внимательнее, мы немедленно распознаем присущую системе неспособность упорядочить и стабилизировать бесконечный поиск предателей. Внутреннее противоречие, свойственное самому понятию суперэго, ярко воплощено в судьбе руководителей сталинского аппарата внутренних дел – Ежова, Ягоды, Абакумова. Находясь под постоянным давлением, требующим разоблачения все новых козней врагов, эти чиновники подвергались упрекам в недостаточной бдительности, излишней снисходительности; единственным способом умерить гнев Вождя для них было изобретение все новых заговоров и сотворение новых невинных жертв – однако таким образом неизбежно закладывалась основа их собственного насильственного устранения, ведь уже были готовы преемники, кропотливо собравшие доказательства контрреволюционной деятельности своих предшественников, агентов империализма, пославших на смерть столько честных и преданных большевиков… Невиновность жертв была одним из обязательных компонентов этой игры, она обеспечивала повторяемость самовоспроизводящегося цикла революционных чисток, «пожирания детей революции». Невозможность достичь «правильного соотношения» между недостаточным и избыточным пылом борьбы против контрреволюции является ясным признаком проблемы суперэго сталинской бюрократии: мы либо слишком снисходительны (и тогда мы разоблачаем слишком мало предателей, что является доказательством скрытой контрреволюции), либо чрезмерно бдительны (что является причиной осуждения невинных жертв, настоящих большевиков). Такая взаимозависимость недостачи и избытка, может быть, лежит в сердцевине явления, называемого нами «современностью».

Почему же тогда Сталин не есть собственно Господин? Господин совершает поступок, а поступок всегда подразумевает крайний риск, что Деррида, вслед за Кьеркегором, называет безумием решения, шагом в неизвестность, который неизвестно чем закончится: «Должно быть справедливо, что момент *решения как такового*, обязан быть всегда четким моментом чрезвычайности и низвержения; решение не может быть следствием или итогом чего бы то ни было <…> теоретического или исторического знания.., размышления.., рассуждения, так как решение всегда характеризуется разрывом юридических, этических или политико-когнитивных цепочек мысли, которые предшествуют, или же *должны* предшествовать ему» [8, *255*]. Момент решения несет в себе безумие, говорит Кьеркегор.

Почему так? Потому что Действие задним числом меняет координаты реальности, в которой оно совершается. Отсутствие гарантии непереносимо для критиков: они желают видеть Действие без риска – причем главным образом их пугают не эмпирические риски, но значительно более существенные «трансцендентальные риски» того, что Действие не просто провалится, но приведет к неправильным непредвиденным последствиям. Коротко говоря, если перефразировать Робеспьера, те, кто противятся «абсолютному Действию» на самом деле выступают против Действия *как такового*, они хотят Действия без Действия[1]. Их желания подобны претензиям «демократических» оппортунистов, которые, как это сформулировал Ленин осенью 1917 года, хотели «демократической легитимации» революции, как если было бы возможно сперва устроить референдум и лишь затем, получив абсолютное большинство голосов, захватить власть… Однако вполне очевидно, что чистое Действие не может быть заключено в границы демократии (понимаемой как определенная система легитимации власти с помощью свободных выборов). Чистое Действие совершается в чрезвычайных обстоятельствах, в которых приходится идти на риск и действовать безо всякой легитимации, уповая на то, что, как в случае с пари Паскаля, Действие само создаст ретроспективные условия своей «демократической» легитимации. Следовательно, Действие не является полностью иррациональным, неким разрывом причинно-следственной связи, у него есть свои причины, однако оно само ретроспективно определяет эти причины – или же, говоря языком теологии, причины имеются, но для их понимания нужно сперва поверить в само действие, занять его сторону.

Именно исходя из названных предпосылок Жан-Клод Мильнер пытается проанализировать генезис сталинизма[2] [19]. Мильнер берет своей отправной точкой максиму Сен-Жюста 1794 года: «Ceuxquifontdes révolutions ressemblentau premier navigateur instruit par son audace» (Совершающие революции подобны первому мореплавателю, ведомому лишь своей отвагой) [21, *695*]. Такой первооткрыватель видит никем прежде невиданное. Не существует никаких карт тех политических областей, куда он попадает. Тем более невежественны те, кто не участвует в экспедиции. Они не в силах узреть того, что видят революционеры. Конечно же, и оставшиеся на месте, и пустившиеся в путь равно не осведомлены. Однако их политическое восприятие резко различно. Более того, не существует сложившегося теоретического или практического знания о революции, которое могли бы разделить революционеры и противостоящие им не-революционеры. Следовательно, никто, кроме самих революционеров, не может давать оценку решениям, которые они принимают.

Таким образом, не существует революционной традиции: «всякая революция относится к своему собственному типу революций».

[1] Имеется в виду знаменитая диатриба Робеспьера 5 ноября 1792 года о тех, кто хочет получить «революцию без революции» (прим. пер.).

[2] *Milner J.*C. The Prince and the Revolutionary [Неопубликованная рукопись]. Все приведенные в данной главе без ссылок цитаты имеют своим источником указанный текст.

И, следовательно, по отношению к себе самому, «субъект революции определяется своим «незнанием». Он не имеет понятия, что ему предстоит открыть».

Каков же путь от незнания, определяющего революционера, до Вождя сталинского типа? Мильнер [19] вспоминает здесь классический марксистский тезис, согласно которому при капитализме царит безличная власть капитала; отсюда он выводит мысль о том, что ход антикапиталистической революционной борьбы должен реабилитировать власть личности: так как промышленный капитализм, по выводам Маркса, дозволяет только безличную власть, власти личности нет иного места в современном мире, кроме как среди тех, кто борется против промышленного капитализма. Но такие борцы называются революционерами. Заключаем, что, согласно Сталину, только революционер может обладать личной властью. А если мы переведем эту фразу на язык Макиавелли, то получим следующий результат: только революционер может быть Государем в современном мире, или, другими словами, революционер – это Государь, который решился на революцию.

Пойдем далее: так как Государь Макиавелли по определению единоличен, «в каждой революционной ситуации возможен лишь один революционный Вождь. Революционная партия должна быть инструментом, который, на всех уровнях своей организации, гарантирует требуемое единоличие соответствующего революционного Государя. Таким образом устроена коммунистическая партия; этот принцип называется «демократический централизм». Однако каким образом Вождь легитимирует свою власть? Он не может опираться при легитимации на свое знание, так как революционер не знает пути и ведом лишь своей отвагой. Принцип легитимации власти государя мы находим еще у Декарта, в части III его «Рассуждения о методе», где он уподобляет себя: путникам, заблудившимся в лесу: они не должны кружить или блуждать из стороны в сторону, ни тем паче оставаться на одном месте, но должны идти как можно прямее в одну сторону, не меняя направления по ничтожному поводу, хотя первоначально всего лишь случайность побудила их избрать именно это направление. Если они и не придут к своей цели, то все-таки выйдут куда-нибудь, где им, по всей вероятности, будет лучше, чем среди леса [5].

Не работает ли это правило также по отношению к революционному Вождю? Значение имеет не то, *какое именно* направление Вождь указывает партии, но то, что он указывает *одно* конкретное направление. Возможная оппозиция вождю порочна не в силу каких-либо содержательных причин, но в силу того (как любят говорить сталинисты), что она угрожает единству партии.

Очередное следствие: хотя Вождь и не обладает знанием, для своих последователей он должен выглядеть единственным лицом, этим знанием обладающим. Но, учитывая, что предполагаемое знание Вождя не имеет положительного содержания, оно может выражаться лишь отрицательно, через незнание рядовых последователей.

Сталинисты считали свое незнание легитимацией лидерства Сталина. Таково их собственное определение. Скажем, пакт Молотова-Риббентропа стал «громом среди ясного неба» для тех западноевропейцев, которые считали СССР последним оставшимся прибежищем от нацизма. Многие разочаровавшиеся европейские коммунисты вышли из своих партий, узнав о пакте; весь левый лагерь был в шоке. Однако же настоящий сталинист должен был прийти к выводу, что его неспособность понять решение Вождя является самым главным доказательством того, что Сталин знает больше и понимает лучше. Логическое обоснование должно было звучать не как «Сталин прав, хотя мы и не понимаем его решения», а как «Мы не понимаем, и, следовательно, Сталин прав».

Посему настоящий Вождь не отдает хорошо обоснованных приказов – если бы он их отдавал, если бы основания его решений были бы рациональны и понятны, он бы невольно был втянут в бесконечный процесс аргументов и контраргументов. (Напротив, если Вождь дает приказ, в этом приказе должна быть необъяснимая произвольная составляющая – например, в указе, посвященном развитию сельского хозяйства, может безо всяких на то разумных причин содержатся директива, согласно которой выращивать огурцы вправе только люди старше сорока пяти лет.) Именно в этом смысле сталинизм «сочетает измерение знания с измерением незнания», однако способ этого сочетания разнится с марксистской и ленинистской традицией. Для разъяснения данной разницы Мильнер [19] ссылается на лакановское различение дискурсов S1 и S2: S1 – это *signifiant maître,* «дискурс господина»; как видно из его номера, он структурно первый. Всякий раз этот дискурс выступает как нечто, не имеющее прецедента. S2, с другой стороны, это «знание», *le savoir,* его номер говорит нам о том, что этот дискурс структурно второй. S1 остается «дискурсом господина» ровно до той минуты, пока ему не свойственно знание; прибегая к данному дискурсу, субъект действует от имени всеобщего невежества, включая свое собственное. Если говорить в категориях времен глагола, этот дискурс отрезан от всех прошедших времен. S2, напротив, неразрывно связан с прошедшим временем: это нечто уже и до сих пор известное.

S1 отвечает за необоснованное революционное решение, которое в конечном счете опирается на одну только отвагу, S2 соответствует всей сфере нашего опытного знания реальности в исторических и научных терминах. Великая мечта марксистской революционной теории состоит в том, чтобы «совершить невозможное: закрыть разрыв между S1 и S2» – обосновать революционные решения и революционную политику позитивным знанием реальности. Поэтому марксизм «связывает с понятием "революция" так много формальных признаков: свержение правящего класса, диктатуру пролетариата, конфискацию всех средств производства и т.д.». Маркс уже пытался создать «научную теорию революций, настолько же точную и исчерпывающую, как дарвиновская теория происхождения видов. По крайней мере, так думал Ленин, судя по его знаменитой фразе «учение Маркса всесильно, потому что оно верно». Таким образом, марксизм-ленинизм основывается на следующем

аксиоматическом утверждении: *в революционных свершениях нет места незнанию*. Последователь Лакана переформулировал бы данную идею так: благодаря Марксу S1 и S2 слились в одно. Сталинизм добивается того же самого, однако радикально отличным образом: «…в сталинском варианте революции, Вождь концентрирует в своей личности S1 и S2. Он смешивает оба дискурса вместе. Он знает все, что познано на данный момент во всей полноте знания. Он также знает то, что может знать лишь он и никто другой: какие действия нужно предпринять для продолжения революции» [19]. В чем же в точности заключается разница между двумя описанными методами? Каждая революция рано или поздно приходит к моменту, когда необоснованные решения создают неясную ситуацию, в которой «умозрительная карта», предоставленная теорией (знанием), оказывается бесполезной, и революционеры сталкиваются с тяжелыми последствиями своего незнания: «В ходе Французской революции мы можем легко распознать моменты, когда самые разумные и самые храбрые среди революционеров впадали в отчаяние. Большинство из них были компетентными и хорошо образованными людьми, однако никакие исторические прецеденты, научные открытия или философские идеи не могли им помочь. То же самое можно сказать о Ленине. Всякий читатель его трудов не может не восхититься его интеллектом, энциклопедическими познаниями и способностью порождать новые политические концепты. Тем не менее собственные работы Ленина демонстрируют его растущую неуверенность в ситуации, которую он сам и создал. Будь введение НЭПа правильным или ошибочным, оно ознаменовала собой не только поворотный исторический момент; НЭП стал также итогом суровой ленинской самокритики, граничившей с самоотречением. По меньшей мере, стало ясно, что Ленин столкнулся с результатами отсутствия у него должных знаний в области политической экономии, то есть в той сфере, где он как марксист был особенно в себе уверен. Теперь ему в самом деле предстояло открыть новые горизонты» [19].

Конечно же, не допуская никакой открытой критики Ленина, Сталин «интуитивно понимал», что подобное построение революции на научном осмыслении реальности обречено на провал. Действительно, в начале 1920-х годов казалось, что вся советская реальность поражена когнитивной дезориентацией: одно дикое нововведение следовало за другим – как писал сам Ленин, большевики совершили «все возможные ошибки». Каким образом Сталину удалось преодолеть силы хаоса? Каким образом он смог свести вместе S1 и S2, истинность революционного действия, воплощенную в непредсказуемости решений Вождя, и знание сложнейших процессов, сплетающихся в социальную реальность? С одной стороны, он смог представить себя единственным носителем объективного знания: советский революционный процесс следовал объективным законам истории , этот процесс мог и должен быть изучен с максимально отстраненных научных позиций, а сталинская политика как раз являлась результатом политического приложения полученных научных данных к реальности… Однако же область объективного знания реальности в то же самое время

была стала радикально субъективной, превратившись в сферу произвольных решений; реальность стала зыбкой и аморфной, даже прошлое могло быть в любой момент переписано в соответствии с требованиями текущей политической повестки. Исчезло настоящее диалектическое противостояние между S1 и S2, оба дискурса были втиснуты один в другой, что обозначало на деле исчезновение (социальной) реальности, которая была разрушена и растворена в Истинном[1]. Иными словами, Сталин понимал, что революция скорее связана с Истинным, а не с воображаемыми сплетениями событий и оценок прошлого, которые мы называем реальностью. Ленин же и вслед за ним другие верные марксисты-ленинисты считали революцию реальностью. Вообще говоря, как кажется, они не видели настоящей разницы между Истинным и реальным. Сталин ознаменовал собой то, что случается, когда Истинное возвращается в мир, отрицающий его существование: оно уничтожает всякую реальность.

Повторим снова, что на самом деле действительным содержанием символического «знания», которым обладал Сталин, была странная смесь параноидальных абстрактных построений и радикального беспринципного оппортунизма – так, например, антисемит и консерватор Чайковский был объявлен величайшим русским композитором и сделан неприкасаемой иконой; плановая экономика сочеталась с крайней жестокостью эксплуатации рабочих посредством «социалистического соревнования» и т.д. Наиболее красноречивый пример подобного растворения реальности приводит в своих мемуарах Анна Ларина, вдова Николая Бухарина, которая вспоминает о поразивших ее высказываниях Сталина: на заседании Центрального Комитета непосредственно перед своим арестом Бухарин отражал обвинения других членов партийной верхушки, возмущенно напоминая им о своих заслугах перед революцией, на что Сталин равнодушно ответствовал, что никто не сделал для революции больше, чем Троцкий, и тем не менее ныне к нему совершенно заслуженно относятся как к самому подлому предателю [15, *319*]. Следовательно, дело было не в том, что Троцкий действительно в прошлом совершил великие дела, но ныне сбился с пути и заслужил смертный приговор; именно его сегодняшний конфликт со Сталиным (Истинное ситуации) обуславливает необходимость переписать прошлое и даже представить его ключевую роль в Октябрьской революции и последующей гражданской войне как операцию прикрытия, предпринятую им для отвода глаз от его предательства и вредительской деятельности.

Хотя власть Сталина часто называют властью абсолютного монарха, справедливо будет противопоставить фигуру Вождя сталинистского типа фигуре монарха у Гегеля: немецкий философ предлагает прямо противоположное сталинскому решение, то есть настаивает на максимальной дистанции между S1 и S2 – Король является лишь формальным источником

[1] Здесь и далее автор пользуется философским лексиконом Ж. Лакана, противопоставляя *reality*, действительность, познаваемую опытным путем, и *The Real*, трансцендентную вечную данность, которую мы переводим как Истинное (прим. пер.).

личностных решений, тогда как в действительности его роль сведена только к церемониальной составляющей, он лишь подписывает распоряжения, написанные его советниками, олицетворяющими собой знание.

Шиллер против Гегеля

Вернемся к «Дону Карлосу». Ясно, что истинным противником Инквизитора в поэме является, таким образом, не Филипп – но тогда кто? Не кто иной, как Поза. Когда маркиз предает короля, он попросту платит ему его же монетой: Филипп воображал, что, хотя он остается королем, Поза отныне равен ему, он его друг, связанный с ним взаимным признанием, но королю предстоит обнаружить – подобно тому, как он сам ранее смотрел сверху вниз на всех других, Поза смотрит на него самого свысока. Он просто использует короля для достижения собственных политических целей. Автор поэмы полностью оправдывает Позу, который безжалостно манипулирует доном Карлосом и Филиппом, эксплуатируя их дружеские чувства к себе ради политических выгод. Даже когда маркиз жертвует собой, чтобы спасти дона Карлоса (посредством посылки голландским мятежникам секретного послания, заранее обреченного быть перехваченным полицией), это делается не во имя дружбы, а во имя политической необходимости – дон Карлос должен избежать ареста и возглавить восстание в Нидерландах. На самом деле существует тревожная параллель между Инквизитором и Позой: оба являются хладнокровными функционерами, всецело преданными своему делу, единственная разница между ними в том, что Инквизитор – функционер существующего порядка, а Поза, если процитировать Райх-Раницкого, «функционер революции», короче говоря, разновидность протоленинца.

Шиллер прикладывает усилия, чтобы удержать на расстоянии от себя этот холодный мир, двумя лицами которого стали Поза и Инквизитор; поэт отчаянно пытается спасти дружбу, хотя он и осознает, что братские узы дружбы должны быть тайно подконтрольны Господину, чуждому привязанностям. Эта мысль стала центральной темой короткого стихотворения «Die Freundschaft» («Дружба»), написанного после «Дона Карлоса» и воспроизводящего образ неразрешимого противоречия монарха, желающего найти дружбу равных себе, связанных с ним взаимным признанием, людей. Так звучит исходный вариант стихотворения от 1782 года:

> Владыка мира не имел друзей,
> Он чувствовал нужду в них – поэтому сотворил духов,
> Блаженные отражения своего собственного блаженства,
> Но высшее существо по-прежнему не находило равных себе.
> Из чаши целого царства духов,
> Пенится предним бесконечность.
> [Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
> Schäumt ihm – die Unendlichkeit.]

Шиллер описывает одинокого Творца, неспособного преодолеть разрыв, отделяющий Его от созданных Им творений: духи, которых Он порождает, остаются зеркальными отражениями своего родителя, бесплотными и смутными отблесками, и Он остается в одиночестве, захваченный своей нарциссической игрой. Интересно, что две последние строки цитируются в самом конце «Феноменологии» Гегеля, однако в несколько измененном виде. В чем же смысл изменений, внесенных Гегелем в строки Шиллера? Устоявшееся прочтение Гегеля таково, что Идея может позволить себе крайнее самоотчуждение, так как она просто играет сама с собой, хорошо осознавая полную возможность всегда без сложностей вернуться к себе, вновь овладев своей инаковостью. Разница между Гегелем и Шиллером в том, что Гегель целиком удовлетворен образом Абсолюта, встречающегося со своими тенями в ходе нарциссической игры, в то время как Шиллер постигает трагизм положения Абсолюта: он неспособен найти равного себе и обречен оставаться вечно одиноким… Однако насколько обоснован упомянутый традиционный взгляд на позицию Гегеля? Можем ли мы утверждать, что он не видел тупика, в котором оказывается Господин? Для прояснения этого момента обратимся к завершающему фрагменту «Феноменологии» Гегеля, в котором концентрированное описание Абсолютного Знания «запечатано» цитатой из Шиллера: «*Цель*, абсолютное знание, или дух, знающий себя в качестве духа, должен пройти путь воспоминания о духах, как они существуют в нем самом и как они осуществляют организацию своего царства. Сохранение их [в памяти], если рассматривать со стороны их свободного наличного бытия, являющегося в форме случайности, есть история, со стороны же их организации, постигнутой в понятии, – *наука о являющемся знании*; обе стороны вместе – история, постигнутая в понятии, – и составляют воспоминание абсолютного духа и его Голгофу, действительность, истину и достоверность его престола, без которого он был бы безжизненным и одиноким; лишь –

> Из чаши этого царства духов
> Пенится для него его бесконечность» [2].
> [aus dem Kelche dieses Geisterreiches
> schäumt ihm seine Unendlichkeit]

Итак, две последние строчки – слегка видоизмененная цитата из стихотворения Фридриха Шиллера, но ради чего Гегель изменил их? Гегель вновь цитирует эти слова в «Философии религии», но на этот раз они приводятся вместе с другим поэтическим текстом, строками И. Гете «К Зулейке» из «Западно-Восточного дивана». Гете говорит здесь о мучении бесконечных любовных порывов: «Не для того ль нас мучит эта боль, чтобы умножить нашу радость?» [3, *275*]. Связь этих двух цитат ясна: в «чаше этого царства духов» находится упомянутая Гегелем двумя строками ранее «Голгофа абсолютного духа», и, до тех пор, пока Дух может распознать на этом мучительном пути свою бесконечность, путешествие доставляет ему наслаждение, то есть удовольствие через самую боль.

Если мы поймем процесс бесконечного «вспенивания» кубка духов именно таким образом, как повторяющиеся движения некоего путешествия, станет ясно, что данный пассаж может быть прочитан совершенно не в нарциссическом ключе, не как история философского закрытия прорехи (с которой Шиллер отчаялся справиться), отделяющей божественный Абсолют от царства смертных духов. По мысли Гегеля, Бог не просто играет Сам с Собой, как бы теряя Себя во внешнем мире, но осознавая при этом, что он господин и творец этого мира: бесконечность находится *вне его*, и это «*вне*» – не просто туманное отражение безграничной божественной власти. Короче говоря, божественный Абсолют сам оказывается пленником процесса, который он не может контролировать – Голгофа последнего абзаца «Феноменологии» это не Голгофа смертных существ, которые платят цену за достижения Абсолюта, это Голгофа *самого* Абсолюта. Следует отметить, что Гегель излагает здесь взгляд, совершенно противоположный высказанному им в «*Философии истории*» знаменитому замечанию:

«Итак, частный интерес страсти неразрывно связан с обнаружением всеобщего, потому что всеобщее является результатом частных и определенных интересов и их отрицания. Частные интересы вступают в борьбу между собой, и некоторые из них оказываются совершенно несостоятельными. Не всеобщая идея противополагается чему-либо и борется с чем-либо; не она подвергается опасности; она остается недосягаемою и невредимою на заднем плане. Можно назвать *хитростью разума* то, что он заставляет действовать для себя страсти, причем то, что осуществляется при их посредстве, терпит ущерб и вред. Ибо речь идет о явлении, часть которого ничтожна, а часть положительна. Частное в большинстве случаев слишком мелко по сравнению со всеобщим: индивидуумы приносятся в жертву и обрекаются на гибель. Идея уплачивает дань наличного бытия и бренности не из себя, а из страстей индивидуумов» [4].

Здесь мы видим то, что и ожидаем найти в «гегелевском учебнике»: Разум действует как основная, но скрытая сила, добивающаяся своих целей путем хитроумного манипулирования частными страстями; индивиды, подвергшиеся этому влиянию, сражаются друг с другом, и через их борьбу проявляет себя вселенская Идея. Конфликт, таким образом, ограничен пределами частности, тогда как Идея «остается недосягаемою и невредимою на заднем плане», в мире сама с собою и истинном вселенском покое, субъекты же сведены к роли инструментов сути истории. Эта традиционная телеология, однако, полностью опровергается тем, что Гегель считает основным наследием христианства: вместо того чтобы «оставаться недосягаемым и невредимым на заднем плане», *сам Абсолют платит искупительную цену, безвозвратно жертвуя собой*.

Нельзя забывать, что Шиллер был центральным представителем немецкой эстетической оппозиции против Французской революции: он считал что, во избежание разгула разрушительной ярости Террора, революция должна сочетаться с подъемом новой эстетической чувствительности посредством преображения государства в органическое и прекрасное Целое

(Лаку-Лабарт связывает истоки фашизма с этим эстетическим отвержением якобинского террора) [14]. Памятуя о том, что Гегель был уверен в необходимости Террора, можно переформулировать его цитату из Шиллера следующим образом: *бесконечность духовной свободы пенится только в чаше революционного террора*. (И, сделав еще один шаг в рассуждениях, мы можем предложить парафраз, касающийся Феноменологии и Логики: *бесконечность логики, чистой логики, пенится только в чаше Феноменологии, где помещается Голгофа Абсолютного духа*).

Итак, вернемся к шиллеровской эстетизации политики, долженствующей защитить нас от революционного террора: относительно Французской революции «он выражает кредо всего своего поколения: *такие* революции нам не нужны. Только с помощью *эстетической* революции мы можем предотвратить перевоплощение политики в террор. Только с помощью красоты мы можем черепашьим шагом двигаться к свободе» [7, *234*]. Так начинается фашизм – в противоположность Гегелю, который не пытается предотвратить взрывы террора, но признает необходимость пройти через них. Другими словами, Шиллер – хотя он и называет себя поэтом свободы – на самом деле мечтает о восстановлении власти благоразумного и благожелательного Господина, который один способен спасти от превращения политики в террористическую бойню. Шиллеру одинаково отвратительны два типа «уродливой» свободы: разрушительная свобода революции и «механический» хаос безличных рыночных отношений, где всякий преследует исключительно свои эгоистические цели. Поэт считал эти явления двумя сторонами одной медали и противопоставлял им эстетизацию политики. Именно этот пункт мировоззрения заслонял от Шиллера новые формы господства, которые, уже при жизни поэта, начали замещать классическое распределение власти, основанное на символической кастрации.

Самоуничижение власти

Говоря точнее, Шиллер не был способен разглядеть разделения современной властной структуры надвое: на слепое знание с одной стороны (воплощенное в образе Инквизитора), и на фигуру дружелюбного начальника, «такого как все», наделенного всеми обычными человеческими слабостями, с другой стороны – необходимость этой второй ипостаси Шиллер не видел. В завершающей сцене драмы Филипп не просто разыгрывает кастрацию для того, чтобы сохранить свою власть в полном объеме, он действительно сломлен и бессилен – а для Шиллера фигура господина, который правит, демонстрируя, что он оскоплен, еще невообразима. Единственная «кастрация», которую поэт изображает нам – отчуждение монарха, не могущего вступить в настоящую дружескую связь.

Символическая кастрация – это цена, которую приходится платить за нахождение у власти. Каким образом? Следует начать с фаллоса, который является обозначением – но обозначением чего? Нам хорошо известны

объекты, которые в традиционных ритуалах инвеституры не только «символизируют» власть, но делают возможным для своих носителей *исполнение* властных функций – если короли имеет на голове корону, а в руке скипетр, его слово будет восприниматься как слово короля. Эти инсигнии являются внешними атрибутами, они не часть тела: они не король, король их носит, чтобы властвовать. Таким образом, инсигнии «кастрируют» носителя: они создают разрыв между тем, чем он непосредственно является, и его королевскими функциями (то есть он никогда не может быть на уровне полного соответствия своим функциям). В этом и есть смысл пресловутой «символической кастрации»: не «кастрация как символ, кастрация как некое символическое действие» (в том смысле, когда говорится, что мы «символически кастрированы», если лишены чего-то), но кастрация, происходящая из факта попадания в символический порядок, принятия символического мандата. Кастрация – это разрыв между тем, чем человек непосредственно является, и символическим мандатом, который наделяет его «полномочиями». Точно в этом смысле, вместо того, чтобы быть противоположностью власти, кастрация синонимична с ней; именно она наделяет властью. Следует понимать фаллос не как орган, который непосредственно выражает жизненную силу, мужественность и т.д., но именно как инсигнию, некую маску, которую надевают так же, как короли или судья надевает свои инсигнии – фаллос является «органом без тела», который надевают, который прикрепляется к телу, но при этом он никогда не становится «органической частью» тела, то есть вечно выделяется как бессвязное избыточное дополнение.

Однако же упомянутый разрыв между символическим титулом (или его инсигниями) и жалкой действительностью индивида, носящего этот титул, в наши дни имеет тенденцию проявляться радикально отличным образом: происходит странная перемена, подмеченная А. Бадью при обсуждении пьесы Жана Жене «Балкон»: «Мы видим здесь воображаемый образ демократии. Демократия обозначает именно отсутствие костюмов. Неравенство больше не рядится в костюмы/платья. Неравенство приобретает драматический, гигантский размах, но его профанация означает, что у неравенства не будет костюма» [6, 37]. На простом описательном уровне это значит, что в демократическом эгалитарном обществе господа (те, кто властвуют над остальными) больше не обязаны иметь инсигнии или костюмы, перформативно утверждающие их статус носителей власти: они могут одеваться и вести себя «естественно», как все прочие, не заботясь о своем достоинстве. Такое одеяние и поведение должны сообщать нам: «Посмотрите, мы такие же простые люди как вы, у нас те же страхи, слабости и возможности, как и у всех!», – короче говоря, «кастрация» новых господ не прикрыта более великолепием инсигний, но выставлена на всеобщее обозрение. Однако подобная «откровенность» не должна нас никоим образом вводить в заблуждение: несмотря на весь свой простецкий вид, господа по-прежнему удерживают все рычаги своей власти, возможно, даже более твердо и уверенно, чем их предшественники – традиционалисты: «Пусть мы будем выглядеть воплощением кастрации, главное,

что мы будем делать все, что пожелаем <…>В этой ситуации классическая логика кастрации (как способа достижения символической власти) оказывается перевернутой, и мы имеем дело уже с кастрацией символического (общественного) образа, которая становится способом овладеть безграничной властью и удерживать ее»[1].

Кастрация (демонстрация слабости) таким образом, «предстает перед нами частью общественного образа», однако не в том простом и откровенном смысле, что она лишь маскирует истинный безжалостный властный механизм – дело скорее в том, что *маска кастрации является тем самым средством (инструментом, способом), которым осуществляются властные полномочия*[2]. Здесь имеет место двойная мистификация: за жестом демистификации («посмотрите, все маски и костюмы сброшены, я такой же простой парень, как ты!») властные полномочия (которые остаются символическим свойством, а не «истинной природой» обладателя) скрываются в полной неприкосновенности. Встретив начальника, который говорит и ведет себя как обычный человек, подчиненный вполне оправданно может обратиться к нему с парафразом известной цитаты братьев Маркс: «Почему ты разговариваешь и выглядишь как обычный человек, *в то время как ты и есть только обычный человек*?»[3]

(Парадокс состоит в том, что если бы носитель власти был вынужден скрыться за маской инсигний, это бы не усилило, а подорвало бы его власть – он бы выглядел жалко и нелепо). Модель *je sais bien mais quand même* (я это знаю, но…) получает в данном случае дополнительный интересный поворот, который проговаривает А. Зупанчич: дело уже обстоит не так, что «я хорошо понимаю, что ты такой же обычный слабый человек, как я, но я, тем не менее, признаю тебя своим господином», а скорее так «я хорошо понимаю, что ты такой же жалкий слабый человек, как я, и именно поэтому я могу и дальше повиноваться тебе как своему господину». Знание здесь является не препятствием, которое следует нейтрализовать, а желательным условием для функционирования системы, оголенной нарочитой «демистификацией». Мистификация продолжается не вопреки отказу от нее, а именно *через этот отказ, в силу этого* отказа. (Совершенно аналогично вышесказанному, Фрейд показывает нам, как вытеснение продолжает работать несмотря на знание [осознанное восприятие] вытесняемого содержания – вытеснение происходит, даже если мы «все это знаем»).

Вернемся к «Дону Карлосу» и повторим, что Филипп в завершающем акте драмы не просто разыгрывает кастрацию, он действительно сломлен

[1] *Zupančič Žerdin A*. Kostumografija moči. (Рукопись на словенском языке, июль 2014). Здесь я преимущественно полагаюсь на ее рассуждения.

[2] Не воплощает ли Иисус на Кресте кастрированного Короля/Правителя, который имеет неограниченную власть именно в силу этой самой «кастрации» (унизительной смерти на Кресте)? Но, если дело обстоит именно так, чьи полномочия должна подтвердить эта показательная кастрация?

[3] Видимо, речь идет о модификации фразы братьев Маркс: «Возможно, он говорит как идиот и выглядит как идиот. Но вы не должны обманываться: он действительно идиот» (прим. пер.).

и бессилен – Шиллер был не в состоянии пока изобразить фигуру владыки, царящего при помощи показа своей кастрации. То есть воображению поэта была еще недоступна новая показная связка власти и дружбы, которую используют современные власть предержащих, эксплуатирующие образ Господина – «своего парня». У «своего парня» нет инсигний, он изображает равного своим подчиненным друга, и в то же время сохраняет все свои властные полномочия при помощи этого самоуничижения. Другими словами, Шиллер не был еще готов нарисовать эту новую картину изменения роли кастрации в поддержании власти: традиционное господство зиждется на кастрации, которая заключается в факте отчужденности фаллических инсигний от тела господина; для современной власти обосновывающая ее кастрация заключается именно в отсутствии самих инсигний. (Похожим образом, косвенно высказываемая защита Барака Обамы от критики слева также опиралась на своего рода показную кастрацию: когда президента обвиняли в том, что он не закрыл тюрьму Гуантанамо, не запретил удары с беспилотных летательных аппаратов и т.д., аргументация его защиты [невысказанная, но всем очевидная], звучала так: «Я просто бессилен что-либо изменить в этой области, так работает государственный механизм…» – но кто здесь кого обманывает?).

Этот парадокс освещает роль цинизма как преобладающего элемента современной идеологии: теперь фетишистское отрицание приобретает новые формы – это больше не верование, которое мы ритуально практикуем, несмотря на противоречащие ему знания (я это знаю, но…), вроде «я знаю, что бога нет, но продолжаю участвовать в религиозных церемониях из уважения к своей культуре». Для современного цинизма отрицание (знания) более не воплощено в объекте фетиша; логика загнана в тупик, когда тезисы соотносятся только с самими собой. Теперь фетиш (позволяющий отрицать знание) – это само знание. Знание становится непреодолимым препятствием… для чего? Для серьезного отношения к знанию и осмысленного принятия этого знания. Совершенно верно, что мы не узнали ничего из откровений Сноудена (или Мэннинг), кроме того, что и ранее считалось соответствующим действительности – однако одно дело знать о чем-то в общих чертах, и другое дело – получить детальные сведения. Это немного похоже на ситуацию, когда один из супругов знает о неверности другого, но без деталей, абстрактно. Пока это знание не конкретно, оно доставляет меньше страданий – боль приходит с подробностями, если становится известна вся неприглядная картина. Поэтому самым коварным приемом властей против разоблачений Викиликс стало не прямое отрицание, а ответ: «Мы же не дураки, конечно, мы знали или подозревали все это. Вы же не думаете, что мы настолько глупы, чтобы не знать простых вещей? К чему же тогда весь этот шум?». С помощью такой уловки сами разоблачители, раскрывающие нам тревожные факты, которые должны вызывать беспокойство и тревогу, сами становятся олицетворением проблем. Но, если это все хорошо известно, кто этого не знает? Ответ Лакана гласит: большой Другой. Если большой Другой этого не знает, мы можем вести себя так, как будто и мы этого не знаем.

Похожей стратегией является также извинение, приносимое в форме краткого признания, заменяющего собой настоящее объяснение ситуации и сожаление («Я же сказал, что мне жаль, теперь заткнись и оставь меня в покое!»). Сходным образом можно модифицировать знаменитый пример Фрейда о человеке, ответившем на вопрос «Кто была эта женщина в вашем сне?» – «Я не знаю, кто она была, но совершенно точно, что это была не моя мать!». Однако что, если сновидец ответит с полной готовностью: «Конечно же, это была моя мать!», в надежде что, с этим быстрым признанием дело будет закончено и можно будет перейти к другим, менее чувствительным материям?

Таким образом, подведем итог – фундаментальный фетишизм, который определяет наше отношение к власть предержащим, был уже давно описан, среди прочих, Марксом: король является королем постольку, поскольку мы обращаемся с ним, как с королем, но нам самим кажется, что мы обращаемся с ним, как с королем, потому что он сам по себе король. Однако за этим первым уровнем фетишистской инверсии лежит следующий, более тонкий уровень: иллюзия того, что под королевскими одеяниями, придающими носителю харизму власти, скрывается обычный человек вроде нас с вами. Давайте вспомним, что на задней обложке книг часто помещают, под заголовком и кратким описанием книги, какие-нибудь биографические сведения об авторе, что-то вроде: «В свободное время мисс Хайсмит выращивает тюльпаны и собирает редкие серебряные монеты». Такое перечисление личных предпочтений не только не служит цели дефетишизации человека, но *является однозначным средством ее или его фетишизации.* Лакан смог хитроумно преодолеть эту опасность: все, кто был с ним близко знаком, отчаянно высматривали в его поведении какие-то маленькие интимные детали, знаки человеческих слабостей, чтобы появилась возможность сказать «а ведь за его надменной позой перформанса скрывается симпатичный добрый парень, похожий на нас» – каково же было удивление этих любопытствующих, когда они видели, что в личной жизни Лакан ведет себя точно так же, как и на публике!.. (То же самое справедливо по отношению к соратникам Сталина: как показывают архивные материалы, даже в своем узком кругу они не переходили на иной, циничный и откровенный, язык, а оставались верны официальному жаргону своих публичных выступлений). Если общественная поза полностью совпадает с личной сущностью, стоящей за ней, где же находится Истинное? Оно между двумя ипостасями этого тавтологического повторения. У современного начальника, который выглядит как простой парень вроде нас (и действительно таким *является*), две его ипостаси все же не сливаются в одну: между ними находится его (иллюзорная) власть. Или же, в инверсированном случае Лакана, субъектом становится пропасть, лежащая между двумя его аналогичными перформансами.

Есть один (несколько жестокий) эксперимент, который можно провести над знакомым ребенком. Следует надеть маску и подойти к нему – ребенок испугается; затем маска снимается и перед ребенком предстает хорошо ему известная физиономия ее носителя. Будем надеяться, что ребенок

улыбнется, наденем снова маску, и ребенок вновь испуган, хотя он и отлично знает, кто скрывается за маской – и его испуг более чем обоснован, ибо маска порождает третью реальность, «духа в маске», который вовсе не идентичен носителю маски. Этот субъект X, которого боится ребенок, являет собой бездну абстрактной субъектности (которую нельзя путать с личностью, выражаемой лицом). Вышесказанное также объясняет, почему ношение паранджи столь раздражает (некоторых) людей на Западе: это происходит не потому, что лицо скрыто, и мы не можем понять, с кем имеем дело, но потому, что мы неким образом «видим» пустоту за голым лицом, этой крайней формой маски. В 2010 году, когда правительство Франции запретило ношение паранджи в публичных местах, невозможно было не поразится двойственности аргументов противников паранджи, которая проходила в двух плоскостях. С одной стороны, запрет паранджи преподносился как защита свободы и достоинства несчастных мусульманских женщин – совершенно неприемлемо, чтобы в светской Франции женщины подвергались угнетению брутальной патриархальной властью и вынуждены были жить жизнью затворниц, не имеющих доступа в публичное пространство. С другой стороны, аргументация обычно дрейфовала в сторону тревог французов не исламского вероисповедания: лица, скрытые паранджой, не соотносятся с традициями французской культуры и французской идентичности, они «они устрашают и отчуждают немусульман». Некоторые французские женщины даже заявили, что они рассматривают ношение паранджи как *свое собственное* унижение: им грубо отказывали в возможности завязать социальные связи с сокрытыми паранджой соотечественницами.

Здесь мы приходим действительно к важному и загадочному вопросу: почему же вид лица, сокрытого паранджой, вызывает такую тревогу? Дело ли в том, что лицо, спрятанное за платком, больше не является «лицом по Левинасу»: лицом Другого, порождающим безусловный этический импульс? Не является ли справедливым обратное? В логике Фрейда, лицо представляет собой конечную форму маски, скрывающую под собой ужас Соседней Вещи: лицо – это то, что делает Соседа *le semblable,* похожим на нас, представителем человеческого вида, доступным для самоидентификации и сопереживания. (Не будем углубляться в вопрос того, что ныне многие лица утратили последние остатки своего природного облика, модифицированные пластическими хирургами). Вот поэтому скрытые лица вызывают такую тревогу: они принуждают нас напрямую столкнуться с бездной Другой Вещи, с Соседом в его наиболее жуткой ипостаси. Закрытие лица уничтожает защитный слой, и теперь Другая Вещь прямо смотрит нам в глаза (и действительно, в паранджe есть узкая щель для глаз; самих глаз не видно, но ясно, что чей-то взгляд глядит на нас из темноты). Альфонс Алле предложил свою собственную версию танца семи покрывал Саломеи: когда Саломея уже совершенно обнажена, Ирод кричит ей: «Продолжай! Продолжай!», требуя от нее, чтобы она сняла покрывало своей кожи. Что-то похожее можно вообразить и в связи с паранджой: это обратно ситуации, когда женщина снимает паранджу,

чтобы открыть свое лицо. Что, если мы пойдем дальше и представим себе женщину, «снимающую» с себя кожу своего лица и обнажающую под ней как раз безликую, гладкую и темную поверхность, подобную ткани платка, с узкой смотровой щелью? Может быть, это и будет конечным ужасающим воплощением образа, который Шиллер назвал «женщиной-гиеной»?

Однако почему образ смеющейся гиены должен быть обязательно женским? Шиллер также не показал нам, что фигура смеющейся, самоуничижающейся гиены – это переходная ступень от царствования Государя к правлению Инквизитора. В кадрах фильма«Звездные войны. Эпизод III: Месть ситхов»мы можем видеть пример такой фигуры.Не будем забывать о гегельянстве, пусть несколько натянутом, первых трех частей саги «Звездных войн»: подобно тому, как в «Человеке, который был Четвергом» Г.К. Честертона преступный сверхразум оказывается, в конечном счете, ни кем иным, как самим Богом, мы постепенно понимаем, что сенатор Палпатин, канцлер, возглавляющий Республику в ее борьбе против сепаратистов из Конфедерации – на самом деле Дарт Сидиус, таинственный верховный лорд Ситхов, который скрыто управляет силами сепаратистов. Воюя против мятежников, Республика воюет сама с собой, поэтому момент триумфального разгрома сепаратистов становится моментом преображения Республики в Империю Зла. В середине фильма, когда Палпатин раскрывается перед Энакином (будущим Дартом Вейдером) как владыка ситхов Дарт Сидиус, Энакин сообщает о его предательстве Мейсу Винду, рыцарю-джедаю. Последний побеждает Палпатина в схватке на световых мечах. Видя Палпатина поверженным и униженным Мейсом Винду, Энакин переходит на его сторону, дав Палпатину возможность убить главного джедая.

Мы должны обратить внимание на трансформацию лица Палпатина во время этой финальной схватки. После того как чудовищные удары светового меча Винду поразили его, поверхность лица Палпатина постепенно стала твердой и ороговевшей, она как бы покрылась морщинами, превратившись в некое подобие крокодиловой кожи. Но поведение злодея тоже неузнаваемо преображается: пока джедай его одолевает, лицо Палпатина искажается гримасой паники, выражая страх боли и смерти – он похож на злобного ребенка, охваченного ужасом; однако после того как Энакин отрубает Винду руку, останавливая атаку джедая, Палпатин немедленно переходит в контрнаступление, жаря противника лучами силы с детским удовольствием – теперь он предстает перед нами настоящей смеющейся гиеной. Палпатин захватывает власть именно в минуту своей «полной беспомощности. Теперь ясно, что он победил. Он уже явно предвкушает момент, когда сможет на заседании Сената сбросить капюшон и выставить на всеобщее обозрение свою чудовищно изуродованную голову, подобную мошонке»[1]. Стало быть, только пройдя через полную потерю всякого достоинства и крайнюю степень унижения

[1] Из личного разговора с Лизой Томпсон (которой я обязан приведенными выше отсылками к «Звездным войнам»).

своего символического статуса, Палпатин может стать тем, кем он является в действительности, Дартом Сидиусом, владыкой Тьмы, – или, говоря языком Шиллера, старым немощным Инквизитором, держащим в своих руках все инструменты власти. Его слабость, вызывающая насмешки, является не препятствием для власти, а непременным ее условием.

Литература

1. *Гегель Г.Ф.* Философия права / пер. с нем. Б.Г. Столпнера и М.И. Левиной. М.: Наука, 1990. С. 324.
2. *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа / пер. Г. Шпета. СПб.: Наука, 1992.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Философия религии. В 2 тт. / пер. П.П. Гайденко, М.И. Левиной, Ал.В. Михайлова. М.: Мысль, 1977. Т. 2. С. 275.
4. *Гегель Г.В.Ф.* Философия истории. Сочинения / пер. А.М. Водена под редакцией и с предисловием Ф.М. Горохова. М.; Ленинград: Государственное социально-экономическое издательство, 1935. Том 8.
5. *Декарт Р.* Несколько правил морали, извлеченных из этого метода // Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. URL: http://psylib.org.ua/books/dekar01/txt03.htm(дата обращения 08.08.2020), в оригинале автор цитирует английский перевод по: URL: http://www.bartleby.com/34/1/3.html (дата обращения 09.08.2020).
6. *Badiou A*. Pornographie du temps présent. Paris: Fayard, 2013. P. 37.
7. *Comay R*. Hegel's Last Words // The End of History / ed. A. E. Swiffen. London: Routledge, 2012. P. 234.
8. *Derrida J*. Force of Law: The «Mystical Foundation of Authority» // Acts of Religion / ed. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. P. 255.
9. *Heidegger M.* Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938/1939) (GA 95) / Ed. P. Trawny. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 2014.
10. *Heidegger M*. Überlegungen II–VI (Schwarze Hefte 1931–1938) (GA 94) / Ed. P. Trawny. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 2014.
11. *Heidegger M*. Überlegungen XII–XV (Schwarze Hefte 1939–1941) (GA 96) / Ed. P. Trawny. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 2014.
12. *Heidegger M*. Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948) (GA 97) / Ed. P. Trawny. Frankfurt a. Main: Vittorio Klostermann, 2015.
13. *Hutchinson R*. Elizabeth's Spy Master. London: Orion Books, 2006. P. 168.
14. *Lacoue-Labarthe P*.Heidegger, ArtandPolitics. London: Blackwell, 1990.
15. *Larina Boukharina A*. Boukharine ma passion / trans. Véronique Garros and Denis Paillard.Paris: Gallimard, 1989. C. 319.
16. URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8062&ausgabe=200505 (дата обращения 08.08.2020).
17. *Markus G*. Heideggers widerwärtige Thesen über den Holocaust // Die Welt. 2015. March 28. URL: http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article138868550/Heideggers-widerwaertige-Thesen-ueber-den-Holocaust.html(дата обращения 08.08.2020).
18. *Mass S*. The «Volkskörper» in Fear: Gender, Race and Sexuality in the Weimar Republic // New Dangerous Liasions: Discourses on Europe and Love in the Twentieth Century / ed. Luisa Passerini, Liliana Ellena, and Alexander Geppert. Oxford: Berghahn Books, 2010. P. 233–250.

19. *Milner J.C.* The Prince and the Revolutionary [Неопубликованная рукопись]. Все приведенные в данной главе без ссылок цитаты имеют своим источником указанный текст.
20. *Roche M.W.* Tragedy and Comedy. Albany: State University of New York Press, 1998. P. 125.
21. *Saint-Just L.A. de.* Rapport sur les factions de l'étranger // Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 2004. P. 695.
22. *Trawny P.* Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschworung. Frankfurt: Klostermann, 2015. P. 53.

Ованес Акопян
Ovanes Akopyan

Джованни Пико делла Мирандола и его «Речь»: о достоинстве человека?

Giovanni Pico della Mirandola and his Oratio: on the Dignity of Man?

Аннотация. Статья пересматривает место и значение «Речи о достоинстве человека» – одного из самых известных текстов эпохи Возрождения – в творчестве ее автора, итальянского мыслителя Джованни Пико делла Мирандола.
Ключевые слова. Джованни Пико делла Мирандола, ренессансный гуманизм, достоинство человека, философия эпохи Возрождения, Марсилио Фичино.

Abstract. The essay questions the place and significance of one of the best known Renaissance writings, the *Oratio de hominis dignitate*, within the oeuvre of its author, Giovanni Pico della Mirandola.
Keywords. Giovanni Pico della Mirandola, Renaissance humanism, *dignitas hominis*, Renaissance philosophy, Marsilio Ficino.

«Речь», более известная как «Речь о достоинстве человека», считается манифестом и квинтэссенцией ренессансного гуманизма и важнейшим сочинением итальянского мыслителя Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494)[1]. «Речь» упоминается во всех без исключения учебниках по культуре эпохи Возрождения, а творчество ее автора, весьма, заметим, разнообразное, обыкновенно рассматривается сквозь призму «ренессансной антропологии»[2]. Кроме того, Джованни Пико оказывается одной из центральных фигур традиционной хронологии ренессансной культуры. Предполагается, что если до середины XV столетия в Италии эпохи Возрождения господствовал так называемый гражданский гуманизм[3], в центре интересов которого были вопросы справедливости, морали

[1] О жизни и творчестве существует богатая и разнообразная литература. См. в первую очередь: [43; 78; 24; 91; 1].

[2] См., например: [5, *89–94*; 6, *45–47*].

[3] Термин был введен в научный оборот Хансом Бароном [15]. О современных подходах к «гражданскому гуманизму» см.: [75; 50].

и построения гражданского общества, преимущественно на республиканских началах, то затем, прежде всего благодаря возрождению «новых» философий, например платонизма, фокус сместился в сторону рассуждений о безграничности познавательных способностей человека. Для того, чтобы объяснить такой поворот, «Речь» подходит идеально: знаменитое вступление, где Бог обращается к Адаму, подтверждая, что человек находится в центре мироздания, и только от самого человека зависит, вознесется ли он ввысь или уподобится животным, неоднократно цитировалось в доказательство будто бы принципиально нового, ренессансного, отношения к человеку[1] [69, *10*]. Вся интеллектуальная традиция, что была после Пико, в русскоязычной литературе интерпретируется сходным образом; соответственно, «гуманизм» в исключительно антропологическом смысле бесцельно продолжают искать у Пьетро Помпонацци (1462–1525), Франческо Патрици (1529–1597) или Джордано Бруно (1548–1600), тем самым исключая из исследовательского поля другие, более важные аспекты их мысли. Более того, как я постараюсь показать в этой статье, такого «гуманизма» нет и в «Речи», стержневые мотивы которой касаются принципиально иных тем. Моей задачей будет не только подтвердить вспомогательный характер «Речи», которую сам Джованни Пико понимал лишь как введение к другим, более амбициозным философским проектам, но и проследить, как в философии рубежа XIX и XX веков создавался миф о ренессансном «гуманизме» и «достоинстве человека».

Автор «Речи» еще при жизни стал знаменитостью общеевропейского масштаба. Его современников – далеко не последних интеллектуалов в истории человечества – поражали глубина и широта его познаний. Особое восхищение вызывали лингвистические способности Пико (впрочем, они, вероятно, были все же преувеличены)[2]. Однако легенды продолжали сравнивать Пико с понтийским царем Митридатом, будто бы владевшим 22 языками. В начале 1490-х годов для молодых европейских

[1] «Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiar tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea pro voto, pro tua sentential habeas et possideas. Definita caeteris natura intra praescriptas a nobis leges cohercetur. Tu, nullis angustiis cohercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut, tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferior, quae sunt bruta, degenerare; poteris in superior, quae sunt divina, ex tui animi sententia regenerari».

[2] Не вызывает сомнений, что Пико хорошо владел латынью и греческим. Куда сложнее дело обстоит с арабским и ивритом. Наиболее вероятно, Пико не знал арабский. Тем не менее это не мешало ему хвалиться тем, что он будто бы свободно на нем читает [74, *237–238*]. Что же касается иврита, то к моменту римского диспута познания Пико были совсем небольшими – что опять же никак не сказалось на том образе полиглота, который Пико искусно создавал. Однако к 1489 году, когда он работал над «Гептаплом», уровень его иврита заметно вырос. Правда, несмотря на это, Пико продолжал пользоваться услугами переводчиков [97; 98, *3–9*]. О каббалистической библиотеке Пико см.: [20, *25–45*; 87; 85; 86].

гуманистов стало хорошим тоном приезжать на аудиенцию к Джованни Пико во Флоренцию. Так, например, поступил крупнейший впоследствии французский гуманист первой половины XVI века и будущий переводчик Священного Писания на французский язык Жак Лефевр д'Этапль (1455–1536)[1]. Важнейшим подспорьем для создания мифа о Пико стали его ранние годы. Дело в том, что до того, как вступить на путь самостоятельного философствования, в период с 1478-го по 1485 год, Пико вознамерился ознакомиться со всеми доступными на тот момент философскими и теологическими течениями: для этого он последовательно жил и учился в Ферраре, Флоренции, Падуе, Павии и Париже [91, *85–105*, *138–139*]. Важнейшим результатом этих поездок стало накопление значительного интеллектуального багажа, что позволило Пико перейти к осуществлению амбициозного проекта: в возрасте 23 лет он решил вынести на публичный диспут в Риме свои «900 Тезисов», в которых он предполагал суммировать всю известную в его время философию и предложить собственные теории[2]. Хотя идея Пико провалилась – папская комиссия сперва признала еретическими 13 тезисов, а после того, как он выступил с опровержением ее заключения, [64] запретила весь текст и тем самым отменила диспут, – эффект от самого замысла и эрудиции автора «Тезисов», которые в преддверии диспута были специально опубликованы, оказался невероятным. Замеченный крупнейшими мыслителями второй половины XV века, в частности Марсилио Фичино (1433–1499), Анджело Полициано (1454–1494) и Эрмолао Барбаро (1454–1493), еще в годы «его университетов» [52, *2:271*; 27, *750–751*; 55, *468–469*; 30, *31–32*; 61], после проваленного диспута Пико моментально стал звездой первой величины на небосклоне ренессансной учености. От инквизиционного процесса Пико спас Лоренцо Медичи (1449–1492), поручившийся за молодого философа перед папой Иннокентием VIII (1484–1492). Это позволило Пико избежать дальнейшего преследования и поселиться во Флоренции, где он проживал вплоть до своей смерти в 1494 году (пусть и оставаясь до 1493 года под формальным отлучением от церкви)[3]. Там он продолжал активно писать, отчасти развивая темы, затронутые в «Тезисах». Несмотря на жизненные перипетии, через которые Джованни Пико пришлось пройти, его продуктивность оставалась высокой, а результатом стал внушительный корпус сочинений, обеспечивший ему всеобщее признание [72]. Таким образом,

[1] [95; 22; 58, *396–397*; 4, *83–85*].

[2] Структура «Тезисов» такова, что первые 400 тезисов представляют собой выдержки из сочинений философов и теологов предшествующих эпох. Во второй же половине Пико предлагает собственные суждения. Существует несколько изданий «Тезисов»: [66; 65; 62]. Наиболее удачным стоит считать 31. Правда, и оно не лишено недостатков, особенно в своей содержательной части и комментариях. Ему, особенно при переводе в сложных латинских пассажах и в части пояснений к тексту Пико, к сожалению, следует недавнее французское издание [63].

[3] Вступив на престол апостола Петра, печально известный папа Александр VI даровал помилование опальному философу и вернул его в лоно Церкви. Публикуя собрание сочинений дяди, набожный Джанфранческо Пико предварил *Opera omnia* этой буллой Александра VI: [67, 1].

репутацию полиглота и знатока всех возможных теологических и философских направлений Джованни Пико подтверждал своими трактатами, однако важно уточнить, что только три из них были опубликованы при жизни Пико. Как будет показано ниже, славу Пико определили отнюдь не те тексты, с которыми мы его ассоциируем сегодня.

Творчество Пико можно разделить на три основных этапа. Главным событием первого из них – к двум другим мы вернемся позже – должен был стать уже упомянутый выше римский диспут 1486 года, к которому Пико подготовил «Трилогию» («900 Тезисов», «Речь» и «Апологию»). Ранее Пико составил «Комментарий к "Канцоне о любви" Джироламо Бенивьени», который, будучи в некотором роде побочным продуктом подготовки к диспуту, увидел свет уже после смерти автора [67, *445–581*; русский перевод: 10, *1:266–299*]. И если публикацию двух текстов из «Трилогии» – «900 Тезисов» и «Апологии» – Пико застал, то «Речь» была впервые напечатана в рамках *Opera omnia* только в 1496 году[1]. Уже это ставит под сомнение предположение, что «Речь» следует считать главным сочинением Пико, суммирующим всю его философию, – современникам нашего героя она оставалась неизвестной, что никоим образом не сказалось на оценке его талантов[2]. Однако для скепсиса существуют и другие, еще более весомые основания.

Так, если предположить, что «Речь» – апофеоз новой, обращенной к человеку культуры, то при внимательном чтении и анализе структуры этого несомненного шедевра ренессансной словесности легко обратить внимание на противоречие: вопросу о свободе человека посвящена совсем незначительная, пусть и выразительная, часть произведения. Более двух третей сочинения касаются совсем других вопросов[3]. Кроме того, воля и преобразовательные способности человека, согласно Пико, носят ярко выраженный магический характер, что лишний раз подтверждается прямыми ссылками на герметическую и каббалистическую традиции. А в самой идее человека как «узла мира» вряд ли можно усмотреть какую-либо революцию – ведь молодому графу Мирандолы наверняка были известны средневековые теологические размышления о микрокосме [14; 19; 39; 79, *58–72*]. Наконец, структурно в рамках римского диспута 1486 года «Речь» должна была служить лишь введением и своеобразным пояснением к «900 Тезисам», в которых «достоинство человека» не упоминается вовсе. Что же касается знаменитого дополнения к заглавию – «о достоинстве человека», – то оно было сделано лишь спустя 50 лет после смерти автора, то есть не имело никакого отношения к замыслу самого

[1] Существует множество изданий и переводов этого сочинения. См. в первую очередь критическое издание [69] и последнее английское издание [73]. Русский перевод: [11, *1:248–265*].

[2] Хорошо известно, для своих современников Пико был известен как богослов, каббалист и гебраист, с одной стороны, а с другой, как ярый противник астрологии. Об этом см. прежде всего: [16, *15–28*; 44; 96].

[3] Основная часть «Речи» посвящена многообразию философских и религиозных традиций и необходимости их согласования – то есть тому, что составило суть «Тезисов».

Пико [25]. В чем же тогда этот замысел состоял, и что Пико понимал под «гуманизмом» и «человеческим достоинством»?

Как ни странно, ключом к этому оказывается употребление самого слова «достоинство» (*dignitas*). В «Речи» оно встречается всего дважды[1]. И если в первом случае речь идет о «достоинстве» небесного порядка, то в другом примере Пико говорит о «достоинстве» наук. Более того, между двумя этими, казалось бы, не связанными между собой фрагментами можно усмотреть смысловую нить: во вступительной части своего произведения Пико подчеркивает, что единственной возможностью для человека, стремящегося вырваться за пределы исконного срединного положения и, по завету апостола Павла, преобразиться в «нового Адама», служит знание. Это, в свою очередь, находит отражение в интеллектуалистском пафосе Пико, для которого основополагающим фактором становится единство, целокупность знания: хотя его ростки обнаруживаются у разных народов, оно являет себя любому, вне зависимости от принадлежности к той или иной религиозной или интеллектуальной традиции. Задача же интеллектуала или *мага* – пользуясь терминологией самого Пико и его современников, например Марсилио Фичино, в данном случае рассуждавшего сходным образом, – заключается в том, чтобы распознать зерна истины, разбросанные по текстам всех направлений, и воссоздать единую и вечную теологию[2]. Именно этим вопросам – существу «вечной философии» и «древней теологии», их поиску и дальнейшему синтезу под эгидой христианства – посвящена основная часть «Речи»; более детально Пико рассматривает их в «900 Тезисах» и затем в «Апологии». Поэтому, возвращаясь к двум упомянутым фрагментам «Речи», не стоит удивляться, что свободные искусства и науки наделяются «достоинством», ведь они суть спутники человека в достижении знания; добившись же цели, человек в свою очередь обретает *dignitas* и тем самым уподобляется ангелам.

Эта интерпретация нуждается в двух дополнениях, проливающих свет на интеллектуальный контекст ренессансной Флоренции второй половины XV века. Во-первых, представление Пико о существовании некоей единой и неизменной истины, проявившейся еще у халдеев, иудеев, египтян и древних греков и достигшей своего пика в христианском учении, вписывается в чрезвычайно популярную в то время доктрину «древней теологии»[3]. Эта концепция не была ренессансным нововведением; еще в эпоху раннего христианства возникла точка зрения, будто античное

[1] [69, *22*]: «Ibi, ut sacra tradunt mysteria, Seraphin, Cherubin et Throni primas possident; horum nos iam cedere nescii et secundarum impatientes et dignitatem et gloriam emulemur»; [48]: «Verum enimvero, nec Mosayca tantum aut Christiana mysteria, sed priscorum quoque theologia harum, de quibus disputaturus accessi, liberalium artium et emolumenta nobis et dignitatem ostendit».

[2] О дихотомии «черной» и «белой» магии в эпоху Возрождения и задачах, которые перед собой ставили «белые» маги, нередко выступавшие с богословских позиций, см.: [100; 101]. См. также о магических спекуляциях Фичино в контексте возрождения неоплатонической традиции: [24; 48; 76].

[3] Из огромной литературы об этом явлении выделим следующие работы: [81; 94; 30; 80; 29; 93].

знание полезно для зарождающейся церковной догматики – ведь Бог проявлял Себя на всем протяжении земной истории, следовательно, Истину можно обнаружить в том числе в текстах, предшествовавших окончательной победе христианства. Однако в эпоху Возрождения, в результате обретения неизвестных прежде текстов, окутанных мистической аурой древнейших религиозных учителей, *prisca theologia* получила второе дыхание. У ее ренессансных истоков стоял Георгий Гемист Плифон (ок. 1355–1452) [57; 99; 9; 49]. Прибыв в Италию в составе византийской делегации на Ферраро-Флорентийский Собор 1438–1439 годов, Плифон произвел на своих итальянских коллег ошеломительное впечатление. Это подтверждается одним простым фактом: после смерти Плифона, который, вероятно, покончил с собой [59; 90], Сиджизмондо Малатеста (1417–1468) сделал все возможное для того, чтобы перевезти останки византийского философа в Римини, и торжественно захоронил их в Темпио Малатестиано [18]. Рассматривая «древнюю теологию» как «христианство до христианства», Плифон, а за ним и его итальянские последователи, особенно акцентировали внимание на трудах будто бы древних магов и религиозных учителей – легендарных Зороастра, Орфея, Пифагора, – от которых эта «теология» перешла к Платону и неоплатонической традиции[1]. Более того, порой считается, что именно Плифон сподвиг фактического правителя Флоренции Козимо Медичи (1389–1464) на возрождение Платоновской Академии. Скорее всего, это не более чем красивый миф, который, с одной стороны, должен был подкрепить политико-культурные амбиции Флоренции, а с другой, указать на непрерывность платонической традиции, идущей от Античности и через Византию доходящей до ренессансной Италии[2]. Вне зависимости от того, какие мотивы стояли за решением Козимо, дело возрождения Платона, а вместе с ним и *prisci theologi* – носителей сакрального и оккультного знания – было возложено на Марсилио Фичино. Для спокойной работы ему было позволено поселиться в уединении на вилле семейства Медичи в местечке Кареджи.

Кроме последовательного перевода трудов Гермеса Трисмегиста, Платона, Плотина, которые стали, наконец впервые доступны европейскому читателю в полном объеме[3], Фичино предложил теоретическое обоснование «древней теологии». Во введении к своему фундаментальному трактату «О христианской религии» Фичино замечает, что божественные воля и мудрость отражаются в учениях тех народов, которые могут не иметь никакого отношения к христианству: он перечисляет еврейских пророков, «персидских жрецов-магов», индийских брахманов, галльских друидов и многих других «древних теологов». При этом Фичино подчеркивает два момента: во-первых, все те, кому высокое знание о Боге оказалось

[1] О влиянии Плифона на Фичино см.: [51; 56, *25–27*; 83; 84, *241–259*].

[2] О спорах вокруг того, существовала ли вообще «Флорентийская академия» как некое объединение ученых, см.: [47; 38; 8; 2, *113–117*].

[3] О том, как Фичино реконструировал платоновскую традицию, см. недавно вышедшее прекрасное исследование: [77].

доступно, были людьми учеными; и, во-вторых, им было свойственно занятие сакральными церемониями, жречеством и прочими вещами, простым смертным недоступным[1] [35, *1:1*]. Под этим Фичино, несомненно, понимает оккультное знание, являющееся прерогативой истинных магов. Более того, он полагает, что Платон, переводу и комментированию которого он посвятил многие годы своей жизни, аккумулировал это знание и полноценно раскрыл его в своих диалогах, а позже передал его своим последователям. В знаменитом фрагменте трактата «О христианской религии», перечисляя «древних теологов», Фичино замечает, что настоящий смысл платоновского учения был выявлен только благодаря христианам, которые обнаружили сходство между ним и своей религией. Это приводит Фичино к предположению, что наиболее важные «мистерии» неоплатоников обнаруживаются еще в Евангелии и у Отцов Церкви [35, *1:25*].

Более того, Фичино заявляет, что многие платоники пользовались священными христианскими текстами. Это означает, что та «истина», которая, по мнению Фичино, присутствует у Платона, в соприкосновении с христианством озарилась совершенно новыми смыслами. В таком контексте не кажется удивительным стремление Фичино связать основополагающие категории христианского вероучения – бессмертие души, любовь, благо, единое и красоту, – с философией Платона. Фичино вывел формулу, наиболее полно отражающую отношение ренессансных мыслителей того времени к языческой культуре: «ученая религия», обогащаемая «благочестивой философией». Несложно догадаться, что естественным продолжением мысли великого греческого философа Фичино мыслил последующую (нео)платоническую традицию[2]. Ее вершиной он назвал Дионисия Ареопагита[3]. Это не кажется удивительным: ведь в течение

[1] «Aeterna Dei sapientia statuit divina mysteria, saltem in ipsis religionis exordiis, ab illis duntaxat tractari: qui veri essent verae sapientiae amatores. Quo factum est, ut idem apud priscos rerum causas indagarent et sacrificia summae ipsius rerum causae filigenter administrarent, atque idem apud omnes gentes philosophi et sacerdotes existerent… Prophetae igitur Hebraeorum atque Essaei sapientiae simul et sacerdotio incumbebant. Philosophi a Persis, quia sacris praeerant, magi, hoc est, sacerdotes, sunt appellati. Indi Brachmanas de rerum natura simul, atque animorum expiationibus consulebant. Apud Aegyptios Mathematici et Metaphysici sacerdotio fungebantur et regno. Apud Aethiopas gymnosophistae philosophiae simul magistri erant ac religionis antistites. Eadem in Graecia consuetudo fuit sub Lino, Orphaeo, Musaeo, Eumolpo, Melampo, Trophimo, Aglaophemo atque Pythagora. Eadem in Gallia sub Druidum gubernaculis. Quantum apud Romanos Numae Pompilio, Valerio Sorano, Marco Varroni multisque aliis sapientiae simul, sacrorumque studium fuerit, quis ignoret?».

[2] Для Фичино и его последователей не существовало разницы между платонизмом и неоплатонизмом. В их сознании труды Плотина, Порфирия и других неоплатоников были естественным продолжением философии Платона.

[3] Фичино, который опубликовал два комментария на Псевдо-Дионисия в 1497 году, называл его первым среди платоников: [12, 455]. Критическое издание комментариев было подготовлено П. Подолаком [32]. С этого издания был сделан англоязычный перевод: [36]. О контексте и причинах, побудивших Фичино взяться за работу над Псевдо-Дионисием, см. также: [53].

многих веков автором «Ареопагитик» считался последователь апостола Павла. Тем самым при помощи этой хронологии, а заодно самой последовательностью своих переводов, Фичино воссоздал своеобразную линию развития христианства – от его предтеч, древнейших «теологов», вроде Зороастра и Орфея, до неоплатоников, главный из которых был учеником главного из апостолов. Нет ничего странного, что в последние годы Фичино решил посвятить себя комментированию Посланий Павла; правда, этот проект он так и не довел до конца[1].

Утверждение всех этих многочисленных смысловых связей между «древними теологами», платониками и христианством приводит к радикальному изменению статуса магии [4] и выдвигает принципиально новое для своего времени понимание античной религиозно-мистической традиции, которое остается доминирующим вплоть до конца XVII века [60; 54]. Правда, Фичино не знал древнееврейского языка, хотя и он предпринимал какие-то попытки включить в свою схему еврейскую традицию. Поэтому полноправным первооткрывателем каббалы для западной культуры и родоначальником так называемой христианской каббалы [82], то есть попытки христианских мыслителей использовать еврейский мистицизм в своих целях, стал Джованни Пико делла Мирандола. О ценности же и экзегетическом потенциале каббалы он впервые заявил в «Трилогии».

Некоторые исследователи утверждают, что именно каббала стала центральным мотивом как «Речи», так и всей «Трилогии»[2]. Любопытно, что при этом они критикуют своих предшественников, которые из всего массива идей «Речи» ухватились лишь за «достоинство человека». Однако сводить «Речь» и «Трилогию» к каббале было бы упрощением. Несомненно, на момент предполагаемого диспута Пико был неофитом: он познакомился с новой, чрезвычайно увлекшей его традицией всего за несколько месяцев до приезда в Рим. Более того, сперва он предполагал представить на рассмотрение всего 700 тезисов, однако затем после знакомства с Флавием Митридатом (ок. 1450 – ок. 1489) – своим первым учителем иврита и проводником в мир еврейского мистицизма – расширил итоговый текст [28, *358*]. Пико был уверен, что каббала – высшая форма магии и вершина *scientia naturalis*, с помощью которой человек может овладеть, хотя бы частично, знанием о природе, Божьем замысле и будущих событиях. Чтобы добиться успеха, мыслитель, претендующий на статус мага, должен научиться читать книгу Закона при помощи каббалы, а книгу Бога – при помощи истинной астрологии [31, *552:72*]. Призыв углубиться в изучение каббалы Пико объясняет тем, что никакое другое «древнее» учение точнее и полнее не подтверждает христианские

[1] О сложностях, с которыми Фичино столкнулся на позднем этапе своего творчества, что в свою очередь отразилось на его замысле прокомментировать Послания, см. [92]. Текст «Комментария на Послания Павла», который в действительности ограничивается Посланием к Римлянам, опубликован в [34].

[2] [23; 25; 26]. О проблемах, связанных с этой интерпретацией, см.[3].

догматы [31, *516–552?*:*1–72*]. Но Пико не ограничивается каббалой: с его точки зрения, не стоит пренебрегать также орфической гимнографией, псевдо-зороастровыми «Оракулами», числовой и буквенной комбинаторикой; вся эта магия, объединяющая в себе «древние» традиции, помогает раскрыть тайны мироздания. Но магия – не единственное, что указывает человеку, как обрести «достоинство»; она содействует этому наряду с другими учениями (платонизмом, исламской философией, великими схоластическими докторами и так далее), которым – не будем этого забывать – Пико посвятил значительную часть «Трилогии». Вступление к «Речи» наилучшим образом характеризует метод и интенции Пико: только через универсальное христианское учение, объемлющее всю разлитую в мире Божественную мудрость, можно достичь подлинного знания и в конце концов стать человеком, достойным того, чтобы уподобиться ангелам[1].

Это и составляет сущность *dignitas hominis* и, если угодно, «гуманизма» Пико, что приводит нас, в свою очередь, ко второму концептуальному дополнению. Что во Флоренции второй половины XV века понималось под *humanitas*? Для ответа на этот вопрос нам следует вновь обратиться к старшему современнику Пико Марсилио Фичино. В нескольких своих трудах, в первую очередь в письме к Томмазо Минербетти [33, *107*] и в 1 главе VIII книги своего главного сочинения – «Платоновского богословия о бессмертии душ» [37, *2:263–272*] – Фичино дает исчерпывающее определение *humanitas*: это триада *eruditio*, *philanthropia* и *unitas*. Под первым членом этой триады Фичино со всей очевидностью разумел *studia humanitatis* – широкую интеллектуальную образованность, выраженную в знании древних языков и всего спектра филологических и философских предметов. Термин *philanthropia* не кажется особенно сложным для объяснения. При этом «человек любящий», по Фичино, не может находиться в отрыве от третьего члена *humanitas*: все человечество есть братство индивидов, которые «в равной степени красивы и добры»; и подобная *humanitas* существует извечно, объединяя живых, мертвых и еще не рожденных [37, *2:266*][2]. Если приводить какую-то аналогию с тем, что Фичино понимает под *unitas*, то на ум приходит «соборность» – не вульгарный патриотический жупел, а мистическое стояние всех людей во Христе.

[1] В начальных пассажах «Речи» Пико прямо заявляет, что шесть разнообразных традиций – персы, арабы, иудеи, Гермес Трисмегист, древнегреческие философы и христиане – сходным образом понимают сотворение человека и завет, данный ему Богом. Вероятно, для него такая универсальная интерпретация важнее факта «человеческого достоинства».

[2] «Ergo in his tribus una est communis humanitas per quam aeque sunt homines, una pulchritudinis natura, una etiam bonitatis, per quas aeque pulchri sunt et aeque boni. Humanitas ipsa quae his communis est, innumerabilibus quoque aliis qui sunt, fuerunt eruntve, quocumque in tempore et quocumque in loco nascantur, communis existit; similiter pulchritudo et reliqua: sed quod loquor de humanitate, de reliquis etiam dictum puta. Si ergo humanitas singulis personis, locis, temporibus se aeque communicat, nulli est astricta personae, nulli loco, nulli etiam tempori».

Только при сочетании этих трех компонентов, которые в единстве придают термину *humanitas* такую глубину, которая выводит его за рамки просто метафизики, этики или антропологии [89, *47*], возникает естественная гармония человеческого существования. Предложенная Фичино теория оказывается намного шире любых рассуждений о «достоинстве человека», остающихся в рамках ренессансной антропологии, и не более того.

И если Пико сходным образом ни разу эксплицитно не высказывался о *humanitas*, это вовсе не означает, что он не разделял настроений Фичино. Напротив, его творчество, на всех трех его основных этапах, подтверждает обратное. Несмотря на проблемы, возникшие у него из-за сомнительной правоверности некоторых тезисов, после переселения во Флоренцию Пико продолжал искать новые подходы к богословским и философским вопросам. Это выразилось в двух ключевых работах второго периода (1489–1492): «Гептапле» (1489), где он интепретировал первую главу Книги Бытия при помощи каббалистической символики, и неоконченных «Комментариях на Псалмы» (1491–1492, сохранившиеся фрагменты опубликованы в 1997 году [71]), где Пико прибегает к талмудической традиции и подробно разбирает глубинный смысл оригинального еврейского текста. Замысел Пико лучше всего иллюстрирует структура «Гептапла», предполагающая мистическое преодоление 49 «ворот познания», которые численно соответствуют 49 главам самого трактата, и через которые человек достигает божественной сферы. Последняя, пятидесятая глава «Гептапла» посвящена трактовке слова *bereshit*, «в начале», то есть первого слова Торы [67, *374–382*; 17, *223–227*]. Такая последовательность глав имеет большое теологическое значение, поскольку, согласно Пико, конечное раскрывается в начале. Нечто сходное представлено в «Речи», где Пико говорит о человеке как о «новом Адаме». В «Гептапле» же Пико объясняет значение слова *bereshit* с помощью буквенной комбинаторики. С его точки зрения, каждая буква этого слова, по очереди соединяясь со всеми другими буквами, образует целую фразу из двенадцати слов, подтверждающую догмат Троицы и то, что все сущее было сотворено «Отцом, в Сыне и через Сына» [67, *378*][1].

Наконец, еще один важный эпизод религиозного творчества Пико связан с капитулом доминиканского ордена, который прошел в 1492 году в Ферраре при участии, в частности, выступавшего там Джироламо Савонаролы (1452–1498). Исполненный энтузиазма, Пико составил три «моральных письма» к своему племяннику Джанфранческо Пико делла Мирандола (1469–1533). Эти документы наилучшим образом характеризуют религиозные настроения старшего Пико. Тонкие, проникновенные и полные живой веры послания племяннику, а отнюдь не «Речь

[1] «Et totam si ordine consequenti orationem texamus, erit huiusmodi: Pater in Filio et per Filium principium et finem sive quietem creavit caput ignem et fundamentum magni hominis foedere bono».

о достоинстве человека», произвели глубочайшее впечатление на современников Пико, в частности на Томаса Мора (1478–1535), который перевел их на английский язык наряду с «Жизнеописанием» Пико, составленным Джанфранческо [41].

Хотя порой считается, что последние годы жизни Пико прошли под влиянием Савонаролы, который оказался во Флоренции в 1490 году по приглашению как раз графа Мирандолы, это кажется некоторым преувеличением. Во-первых, из биографии Пико нам известно, что у него никогда не было «руководителей»; дружба, например, с Фичино или Барбаро, никогда не препятствовала тому, чтобы он выступал – иногда резко – против суждений своих товарищей. Трудно представить себе, чтобы такой человек, как Пико, – давно ставший знаменитостью, твердо придерживающийся своей точки зрения и не склонный терпеть противное ей мнение, – согласился писать свои тексты под чужую диктовку. Во-вторых, как нетрудно заметить, хронологически интерес Пико к богословию и комментированию Священного Писания возник до знакомства с Савонаролой. Наконец, примерно на рубеже 1491-го и 1492 годов без какого-либо участия Савонаролы в небольшом сочинении «О Сущем и Едином», посвященном согласованию философских позиций Платона и Аристотеля, Пико радикальным образом пересмотрел свой философский метод.

Как было сказано выше, на раннем этапе своего творчества, в частности, во время работы над «Тезисами», он ставил во главу угла идею согласования всех философских и теологических доктрин под эгидой христианства. Это даже способствовало тому, что современники именовали Пико, князя Конкордии, «князем согласия», обыгрывая тем самым его титул (*concordia* – лат. «согласие»)[1]. Но после провала римского диспута Пико постепенно отказался от метода согласования как центрального элемента своей философии: из трех проектов по согласованию казалось бы противоречащих друг другу мыслителей (Фома Аквинский и Иоанн Дунс Скот; Авиценна и Аверроэс; Платон и Аристотель) остался только последний, да и то в рамках письма «О Сущем и Едином» к Анджело Полициано и ответов на критические выпады Антонио Читтадини[2]. Однако именно здесь Пико предлагает новый, как мы увидим, филолого-гуманистический подход к истории знания.

[1] Пико неоднократно становился объектом такого рода интеллектуальных игр. В письме к Сальвиати от 1489 года Кристофоро Ландино сравнивает Пико с «божественным дятлом» (*picus divinus*), образ которого он возводит как к античной поэзии, так и богословской литературе: [88].

[2] После того, как о письме к Полициано стало широко известно, Антонио Читтадини из Фаэнцы отправил Джованни Пико несколько посланий, где пытался опровергнуть выводы последнего о тождестве сущего и единого у Аристотеля и Платона. На два послания Джованни Пико ответил; на рукописи третьего письма Читтадини остались краткие заметки Пико на полях. Наконец, на четвертое послание Джованни Пико не отреагировал вовсе. Позже бремя ответа взял на себя его племянник Джанфранческо Пико делла Мирандола. «О Сущем и Едином» и полемика между старшим Пико и Антонио Читтадини опубликованы в: [68].

Постулируя единство Платона и Аристотеля в вопросе о сущем и едином, Пико одновременно ставит под сомнение существование единой философской традиции платонизма. Он указывает на противоречия между разными представителями Академии и замечает, что последователи Платона неверно интерпретировали ряд ключевых положений «Парменида» и «Софиста» [68, *208–214*; 252]. В отличие от Марсилио Фичино, который, напротив, выступал за то, чтобы сгладить очевидные расхождения между Платоном и платониками, Пико предлагает принципиально иное восприятие платонической «традиции». Хотя в трактате «О Сущем и Едином», как и раньше в «Комментарии к "Канцоне о любви" Джироламо Бенивьени», он прямо возражает своему старшему товарищу, его критика выходит за пределы диспута с Фичино и знаменует собой трансформацию философских ориентиров Пико. Его целью становится очистить Платона и Аристотеля от интерпретаций, затуманивающих действительное, с его точки зрения, содержание их трудов, и тем самым вернуться *ad fontes*. Таким образом, в письме к Анджело Полициано Пико впервые предпринимает попытку деконструкции «философской традиции». Этот метод он впоследствии использовал в его последнем трактате – «Рассуждениях против прорицательной астрологии» (1493–1494, опубликован в 1496 году [70]). Препарируя понятие традиции на протяжении всего сочинения, Пико стремится доказать, что астрология ложна не только по причине ее несовместимости с христианским учением, но прежде всего ввиду многочисленных противоречий между астрологами по всем важнейшим вопросам их «науки». Ложность и непоследовательность в рамках будто бы существующей единой традиции привели Пико к выводу, что астрология лишена каких-либо практических оснований. Кроме того, новый подход к текстам побудил Пико радикально переосмыслить свое отношение к «древней теологии» – концепции, которую на протяжении долгого времени он всецело принимал [13]. Но эта трансформация не была навязана Савонаролой или кем-либо из его последователей: напротив, несмотря на все изменения, ключевым принципом, которому Пико остался все так же верен, оказывается ценность знания: именно знание при помощи гуманистического метода критики астрологической и философской традиции Пико раскапывает из-под груды ложных интерпретаций. В этом он видит не только свою интеллектуальную задачу, но и шире – смысл *dignitas hominis*.

И если мы установили, что́ Пико и его современники понимали под «достоинством человека» и «гуманизмом», то теперь нам стоит рассмотреть, каким образом эти термины оказались редуцированы до антропологии и прав человека. Для этого нам следует коснуться концепции «ренессансного гуманизма», разработанной итальянским ученым Эудженио Гарэном (1909–2004) в первой половине XX века и до сих пор доминирующей в европейской гуманитарной науке. В отличие от своего коллеги и друга Пауля Оскара Кристеллера (1905–1999), который ограничивал «гуманизм» филологическими штудиями, этикой и педагогикой (то есть *studia*

humanitatis, гуманитарными науками), а развитие философии не считал непосредственно связанным с изменением образовательной парадигмы, Гарэн не видел никакой дихотомии между гуманизмом и философией. В фундаментальной работе «Итальянский гуманизм: гражданская жизнь и философия в эпоху Возрождения», вышедшей в 1947 году на немецком языке [42], Гарэн утверждает, что гуманизм и Возрождение – понятия неразрывно связанные, тесно сплетенные в истории мысли эпохи, которая, в свою очередь, характеризуется резким изменением сознания человека, представлений о себе и об окружающем мире. Именно антропологическая составляющая стала центром концепции Гарэна, что позволяло говорить о гуманизме не только в философии, но и прежде всего в искусстве.

Гарэн разработал свою теорию при значительном участии двоих ученых, Джованни Джентиле (1875–1944) и Эрнесто Грасси (1902–1991), покровительствовавших в то время молодому исследователю [46, *1:573–590*; 40]. Грасси, бывший ученик Мартина Хайдеггера (1889–1976), занимался в фашистской Италии исследованиями Возрождения, уделяя особое внимание национальным аспектам. Одной из основных задач своих научных изысканий Грасси считал утверждение исключительности итальянского Ренессанса с националистических позиций. Справедливости ради надо отметить, что книга Гарэна в целом лишена подобного псевдопатриотического пафоса. Однако очевидно, что заказав Гарэну книгу еще до начала Второй мировой войны, Грасси рассчитывал на нужный себе результат. А после окончания Второй мировой войны и поражения Италии Гарэн и его ученики стремительно переоделись в коммунистические одежды и принялись защищать свою точку зрения, но уже с другим идеологическим посылом.

Второй же наставник Гарэна, неогегельянец Джентиле, с собственных философских позиций воспринимал Ренессанс как поворотный момент в истории европейской духовности. Он считал, что сущность Возрождения теснейшим образом связана с идеей свободы человека. По мнению Джентиле, историческая ценность Ренессанса заключается именно в том, что был осуществлен решительный поворот к изучению человека. Поэтому в его трудах выкристаллизовалось мифическое представление о «достоинстве человека» как основе трудов флорентийских мыслителей конца XV века, в особенности Джованни Пико. Чуть позже, под эгидой неогегельянства, а затем и неокантианства в лице крупного немецкого философа Эрнста Кассирера [7; 21], это узкое прочтение творчества Пико нашло серьезных сторонников. Надо ли удивляться тому, что первое крупное самостоятельное исследование Гарэна было посвящено творчеству Пико, и идея свободы стала сквозной темой его книги [43]?

В значительной степени пересмотренный в англоязычных исследованиях, образ Пико-борца за человеческую свободу, который создали Гарэн и его ученики, остается популярным в европейской науке, в том числе в России. Однако не стоит ли окончательно отбросить это устаревшее и однобокое отношение к творчеству Пико? Ведь наследие Пико, как я постарался вкратце показать, куда интереснее и разнообразнее набившего оскомину гарэновского «гуманизма».

Литература

1. *Акопян О.Л.* Волки в овечьих шкурах: «Рассуждения против прорицательной астрологии» и ренессансная мысль Италии конца XV – начала XVI века. М.; СПб., 2018.
2. *Акопян О.Л.* Марсилио Фичино, неоплатонизм/герметизм и иконология: к вопросу о сложившихся стереотипах // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку / Под ред. Е.А. Бобринской и А.С. Корндорф. М.: ГИИ, 2018. С. 111–125.
3. *Акопян О.Л.* Миф о «достоинстве» versus миф о каббале: заметка об одной дискуссии // VALLA: Историко-филологический журнал европейских исследований. 2017. Вып. 3. № 3. С. 104–108.
4. *Акопян О.Л.* Ренессансная магия как духовное явление (на примере текстов конца XV–начала XVI вв.) // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. 2016. Вып. 57. С. 76–92.
5. *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980.
6. История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Высшая школа, 1999.
7. *Кассирер Э.* Индивид и космос в философии Возрождения. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
8. *Кудрявцев О.Ф.* Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М.: Наука, 2008.
9. *Медведев И.П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетейя, 1997.
10. *Пико делла Мирандола Дж.* Комментарий к канцоне о любви Дж. Бенивьени / Пер. Л.М. Брагиной // Эстетика Ренессанса: антология. В 2-х тт. / Под ред. В.П. Шестакова. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 266–299.
11. *Пико делла Мирандола Дж.* Речь о достоинстве человека / Пер. Л.М. Брагиной // Эстетика Ренессанса: антология. В 2-х тт. / Под ред. В.П. Шестакова. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 248–265.
12. *Фичино М.* Книга о Солнце к великодушному Пьеро де' Медичи / Пер. О.Л. Акопяна // Платоновские исследования. 2014. Вып. 1. С. 455–485.
13. *Akopyan O.* «Me quoque adolescentem olim fallebat»: Giovanni (or Gianfrancesco?) Pico della Mirandola versus *prisca theologia* // Revue de la Société Marsile Ficin. № 18. 2016 [2019]. P. 75–93.
14. *Allers R.* Microcosmus: From Anaximandros to Paracelsus // Traditio. 1944. № 2. P. 319–407.
15. *Baron H.* The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966.
16. *Béhar P.* Les langues occultes de la Renaissance. Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVI siècle. Paris: Desjonquères, 1996.
17. *Black C.* Pico's *Heptaplus* and Biblical Hermeneutics. Boston; Leiden: Brill Academic Publishers, 2006.
18. *Blum W.* Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468): Stadtherr von Rimini, Neuheide und Verehrer Plethons // Georgios Gemistos Plethon. The Byzantine and the Latin Renaissance / Ed. J. Matula and P. Blum. Olomouc: Palacky University, 2014. P. 11–38.
19. *Bober H.* The Zodiacal Miniature of the Très riches heures of the Duke of Berry – its Sources and Meaning // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1948. № 11. P. 1–34.
20. *Busi G.* L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento. Torino: Aragno, 2007.
21. *Cassirer E.* Giovanni Pico della Mirandola: A Study in the History of Renaissance Ideas // Journal of the History of Ideas. Vol. 3. №. 2–3. 1942. P. 123–144, 319–344.

22. *Copenhaver B.* Lefèvre d'Étaples, Symphorien Champier, and the Secret Names of God // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1977. № 40. P. 189–211.
23. *Copenhaver B.* Magic and the Dignity of Man: De-Kanting Pico's *Oration* // The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999 / Ed. A.J. Grieco, M. Rocke, F.G. Superbi. Firenze: Olschki, 2002. P. 295–320.
24. *Copenhaver B.* Renaissance Magic and Neoplatonic Philosophy: «Ennead» 4.3–5 in Ficino's «De vita coelitus comparanda» // Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti. 2 vols / A cura di G.C. Garfagnini. Firenze: Olschki, 1986. V. 2. P. 351–369.
25. *Copenhaver B.* Secret of Pico's *Oration*: Cabala and Renaissance Philosophy // Midwest Studies in Philosophy. 2002. № 26. P. 56–81.
26. *Copenhaver B.* Studied as an Oration: Readers of Pico's Letters, Ancient and Modern // Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and his Influence / Ed. S. Clucas, P.J. Forshaw and V. Rees. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2011. P. 155–198.
27. *Della Torre A.* Storia dell'Accademia platonica di Firenze. Firenze: Tipografia G. Garnesecchie e Figli, 1902.
28. *Dorez L.* Lettres inédites de Jean Pic de la Mirandole // Giornale storico della letteratura italiana. 1895. № 25. P. 353–359.
29. *Edelheit A.* Ficino, Pico, and Savonarola: The Evolution of Humanist Theology. 1461/2–1498. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2008.
30. *Euler W.A.* "Pia philosophia" et "docta religio": Theologie und Religion bei Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.
31. *Farmer S.A.* Syncretism in the West: Pico's *900 Theses* (1486). The Evolution of Traditional Religious and Philosophical System. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), 1998.
32. *Ficino M.* Dionysii Areopagitae De mystica theologia, De divinis nominibus. Interprete Marsilio Ficino / A cura di E. Podolak. Napoli: D'Auria, 2011
33. *Ficino M.* Lettere. Epistolarum liber I / A cura di S. Gentile. Firenze: Olschki, 1990.
34. *Ficino M.* Marsilii Ficini Commentarium in Epistolas Pauli / Ed. D. Conti. Torino: Aragno, 2018.
35. *Ficino M.* Marsilii Ficini florentini, insignis philosophi platonici, medici atque theologi clarissimi opera. 2 T. Basileae: Ex officina Henrici Petrina, 1576.
36. *Ficino M.* On Dionysius the Areopagite / Ed. and trans. M.J.B. Allen. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2015.
37. *Ficino M.* Platonic theology. 6 vols / Trans. M.J.B. Allen with J. Warden. Latin text ed. J. Hankins with W. Bowen. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2001–2006.
38. *Field A.* The Platonic Academy of Florence // Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy / Ed. M.J.B. Allen and V. Rees with M. Davies. Leiden; Boston; Köln: Brill Academic Publishers, 2002. P. 359–376.
39. *Finckh R. Minor Mundus Homo*: Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1999.
40. *Fubini R.* L'umanesimo italiano. Problemi e studi di ieri e di oggi // Studi francesi. 2007. V. 51. № 3. P. 504–515.
41. *Gabrieli V.* Giovanni Pico and Thomas More // Moreana. 1967. V. 4. № 15–16. P. 43–57.
42. *Garin E.* Der italienische Humanismus, Philosophie und bürgeliches Leben in Renaissance. Bern: Francke, 1947.
43. *Garin E.* Pico della Mirandola. Vita e dottrina. Firenze: Le Monnier, 1937.
44. Giovanni Pico della Mirandola e la cabbalà / A cura di F. Lelli. Firenze: Olschki, 2014.

45. Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel cinquecentesimo anniversario della morte (1494–1994). 2 vols / A cura di G.C. Garfagnini. Firenze: Olschki, 1997.
46. *Hankins J*. Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. 2 vols. Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.
47. *Hankins J*. The Myth of the Platonic Academy of Florence // Renaissance Quarterly. 1991. V. 44. № 3. P. 429–475.
48. *Hirai H*. Concepts of Seeds and Nature in Marsilio Ficino // Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy / Ed. M.J.B. Allen and V. Rees with M. Davies. Leiden; Boston; Köln: Brill Academic Publishers, 2002. P. 257–284.
49. *Hladký V*. The Philosophy of Gemistos Plethon: Platonism in Late Byzantium, between Hellenism and Orthodoxy. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.
50. Interpretations of Renaissance Humanism / Ed. A. Mazzocco. Leiden; Boston: Brill Academic Publishers, 2006.
51. *Klutstein I*. Marsile Ficin et la théologie ancienne. Oracles Chaldaïques, Hymnes Orphiques, Hymnes de Proclus. Firenze: Olschki, 1987.
52. *Kristeller P.O*. Supplementum Ficinianum. 2 vols. Firenze: Olschki, 1937.
53. *Leinkauf T*. Marsilio Ficino e lo Pseudo-Dionigi: ricezione e trasformazione // Le Pseudo-Denys à la Renaissance / Éd. par S. Toussaint et C. Trottmann. Paris: Champion, 2013. P. 127–142.
54. *Levitin D*. Ancient Wisdom in the Age of the New Science: Histories of Philosophy in England, c. 1640–1700. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
55. *Marcel R*. Marsile Ficin (1433–1499). Paris: Les Belles Lettres, 1958.
56. Marsilio Ficino e il ritorno di Platone / A cura di S. Gentile, S. Niccoli e P. Viti. Firenze: Le Lettere, 1984.
57. *Masai F*. Pléthon et le platonisme de Mistra. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
58. *Masour-Matusevich Y*. Le siècle d'or de la mystique française. De Jean Gerson à Jacques Lefèvre d'Étaples. Paris; Milano: Arché, 2004.
59. *Monfasani J*. Pletho's Date of Death and the Burning of His Laws // Byzantinische Zeitschrift. 2006. № 98. S. 93–97.
60. *Muccillo M*. Platonismo, ermetismo e 'prisca theologia'. Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale. Firenze: Olschki, 1996.
61. *Panizza L*. Pico della Mirandola et *Il Genere Dicendi Philosophorum* del 1485: L'encomio paradossale dei "Barbari" e la loro parodia // I Tatti Studies: Essays in the Renaissance. 1999. № 8. P. 69–103.
62. *Pic de la Mirandole J*. 900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques / Éd. par B. Schefer. Paris: Allia, 2006.
63. *Pic de la Mirandole J*. Les 900 conclusions / Éd. et trad. par D. Viellard. Paris: Librairie Guillaume Bude – Belles Lettres, 2017.
64. *Pico della Mirandola G*. Apologia. L'autodifesa di Pico di fronte al Tribunale dell'Inquisizione / A cura di P.E. Fornaciari. Firenze: Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2010.
65. *Pico della Mirandola G*. Conclusiones nongentae: le novecento tesi dell'anno 1486 / A cura di A. Biondi. Firenze: Olschki, 1995.
66. *Pico della Mirandola G*. Conclusiones sive theses DCCCC Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae. Texte établi d'après le MS. d'Erlangen (E) et *l'editio princeps* (P), collationné avec les manuscrits de Vienne (V et W) et de Munich (M) / Éd. par B. Kieszkowski. Genève: Librairie Droz, 1973.
67. *Pico della Mirandola G*. De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari / A cura di E. Garin. Torino: Nino Aragno Editore, 2004.

68. *Pico della Mirandola G.* Dell'Ente e dell'Uno / A cura di R. Ebgi con la collaborazione di F. Bacchelli. Milano: Bompiani, 2010.
69. *Pico della Mirandola G.* Discorso sulla dignità dell'uomo / A cura di F. Bausi. Parma: Fondazione Pietro Bembo, 2003.
70. *Pico della Mirandola G.* Disputationes adversus astrologiam divinatricem. 2 vols / A cura di E. Garin. Torino: Aragno, 2004.
71. *Pico della Mirandola G.* Ioannis Pici Mirandulae Expositiones in Psalmos / A cura di A. Raspanti. Firenze: Olschki, 1997.
72. *Pico della Mirandola G.* Opera omnia Ioannis Pici Mirandulae concordiaeque comitis. Basileae: Henricus Petrus, 1557.
73. *Pico della Mirandola G.* Oration on the Dignity of Man: a New Translation and Commentary / Ed. F. Borghesi et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
74. *Piemontese A.M.* Il Corano latino di Ficino e i Corani arabi di Pico e Monchates // Rinascimento. 1996. Vol. 36. P. 227–273.
75. Renaissance Civic Humanism: Reappraisals and Reflections / Ed. J. Hankins. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
76. *Robichaud D.* Ficino on Force, Magic, and Prayers: Neoplatonic and Hermetic Influences in Ficino's *Three Books on Life* // Renaissance Quarterly. 2017. Vol. 70. № 1. P. 44–87.
77. *Robichaud D.* Plato's Persona. Marsilio Ficino, Renaissance Humanism, and Platonic Traditions. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018.
78. *Roulier F.* Jean Pic de la Mirandole (1463–1494). Humaniste, philosophe et théologien. Genève: Slatkine, 1989.
79. *Saxl F.* Lectures. Vol. 1. London: Warburg Institute, 1957.
80. *Schmidt-Biggemann W. Philosophia perennis*. Historical Outlines of Western Spirituality in Ancient, Medieval and Early Modern Thought. Dordrecht: Springer, 2004.
81. *Schmitt C.* Perennial Philosophy from Agostino Steuco to Leibniz // Journal of the History of Ideas. 1966. № 27. P. 505–532.
82. *Secret F.* I cabbalisti cristiani del Rinascimento. Roma: Arkeios, 2001.
83. *Tambrun B.* Marsile Ficin et le Commentaire de Pléthon sur les "Oracles Chaldaïques" // Accademia: Revue de la Société Marsile Ficin. 1999. № 1. P. 9–48.
84. *Tambrun B.* Pléthon. Le retour de Platon. Paris: Vrin, 2006.
85. The Book of Bahir: Flavius Mithridates' Latin Translation, the Hebrew Text, and an English Version / Ed. S. Campanini. Torino: Nino Aragno Editore, 2005.
86. The Gate of Heaven: Flavius Mithridates' Latin Translation, the Hebrew Text, and an English Version / Ed. S. Jurgan and S. Campanini. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.
87. The Great Parchment: Flavius Mithridates' Latin Translation, the Hebrew Text, and an English Version / Ed. G. Busi, S. Bondoni and S. Campanini. Torino: Nino Aragno Editore, 2004.
88. *Toussaint S.* Giovanni Pico e il Picus: un mito per la teologia poetica // Giovanni e Gianfrancesco Pico della Mirandola. L'opera e la fortuna di due studenti ferraresi / A cura di P. Castelli. Firenze: Olschki, 1998. P. 3–15.
89. *Toussaint S.* Humanismes / Antihumanismes. De Ficin à Heidegger. Paris: Les Belles Lettres, 2008. T. 1.
90. *Trovato S.* Il giorno della morte di Pletone (26 giugno): una imitatio Iuliani? // Byzantinische Zeitschrift. 2013. V. 106 (1). S. 163–173.
91. *Valcke L.* Jean Pic de la Mirandole. Un itinéraire philosophique. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

92. *Vanhaelen M.* Ficino and Savonarola on Prophecy: an Anti-Savonarolan Reading of St Paul's *First Epistle to the Romans* (1497) // The Rebirth of the Platonic Theology / Ed. J. Hankins and F. Meroi. Firenze: Olschki, 2013. P. 205–233.
93. *Vasoli C. Prisca theologia* e scienze occulte nell'umanesimo fiorentino // Storia d'Italia. Annali 25: Esoterismo / A cura di G.M. Cazzaniga. Torino: G. Einaudi, 2010. P. 175–205.
94. *Walker D.P.* The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century. London: Duckworth, 1972.
95. *Walker D.P.* The Prisca Theologia in France // The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 17. № 3–4. 1954. P. 204–259.
96. *Westman R.S.* The Copernican Question. Prognostication, Skepticism, and Celestial Order. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2011.
97. *Wirszubski C.* Giovanni Pico's Book of Job // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1969. № 32. P. 171–199.
98. *Wirszubski C.* Pico della Mirandola's Encounter with Jewish Mysticism. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
99. *Woodhouse C.* George Gemistos Plethon: the Last of the Hellenes. Oxford: Clarendon Press, 1986.
100. *Zambelli P.* L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel Rinascimento. Milano: Mondadori, 1991.
101. *Zambelli P.* White Magic, Black Magic in the European Renaissance. Leiden, Boston: Brill Academic Publishers, 2007.

Эндрю Морралл
Andrew Morrall

Семья за столом: протестантская идентичность, саморепрезентация и границы изобразительности в Цюрихе XVII века

The Family at Table:Protestant Identity, Self-Representation and the Limits of the Visual in Seventeenth-Century Zurich

Аннотация. Статья рассматривает вопросы протестантской идентичности и саморепрезентации в Цюрихе эпохи Реформации. В это время город, жители которого существовали в режиме строгой социальной и религиозной дисциплины, представлял собой оплот пуританизма, и представление членов этой общины об индивидуальной «самости» были в значительной степени заданы жесткими рамками социального, культурного и теологического свойства. Поэтому исследование канонов построения и изображенных элементов парадного семейного портрета позволяет изучить слагаемые специфического протестантского чувства идентичности, проявляющегося как в повседневной жизни, так и в области искусства.

Рассматривая парадный семейный портрет в контексте иконографической традиции *Tischzucht* статья позволяет глубже понять принципы и цели работы художника, а также систему социального заказа на произведения искусства в Цюрихе XVII века, а также осмыслить острую проблему визуальной репрезентации, особенно ощутимую для общества, которое с начала XVI века жило в условиях враждебной к изображениям официальной политики, и было приучено к разнообразным формам иконоборчества.

Ключевые слова. Ганс Конрад Бодмер, Конрад Мейер, Tischzucht, кальвинизм, мораль, дисциплина за столом, брак, пуританское общество, художник и власть.

Abstrast. This paper examines Protestant identity and self-representation in reformed Zurich, a puritan society whose citizens lived under a regime of strict social and religious discipline, a community whose members' conception of individual selfhood was to a considerable degree socially, culturally, and theologically determined. Therefore, a study of the canons of constructing official family portraits and their elements makes it possible to analyse the constituents of the specific Protestant sense of identity as manifested in both everyday life and art.

Considering the official family portrait in the context of the Tischzucht iconographic tradition, the author provides an insight into the principles and aims of the artist's work,

as well as the system of social order for works of art in the seventeenth-century Zurich and the issue of visual representation itself within a society, which, since the early sixteenth century, had lived under an official policy that was hostile to images and had become inured to various forms of iconophobia.
Keywords. Hans Conrad Bodmer, Conrad Meyer, Tischzucht, Calvinism, morals, Table Discipline, marriage, puritan society.

В 1643 году или годом позже Ганс Конрад Бодмер, наместник Грайфензее и бургомистр Цюриха, и его вторая жена, Анна Барбара Госсвайлер, урождённая Коллин, заказали художнику семейный портрет, на котором их надлежало изобразить вместе со всеми детьми (илл. 1)[1]. Они попросили запечатлеть себя в семейной обстановке, сидящими за столом в парадной комнате *Stube* и произносящими благословение над трапезой. Бодмер и его жена изображены занимающими место во главе стола. По их правую руку расположены шесть мальчиков, рассаженных по старшинству, по левую руку, в соответствии с таким же строгим возрастным порядком сидят шесть девочек. Всё это – дети от первых браков родителей, каждый из них аккуратно обозначен соответствующим семейным гербом Бодмеров (три липовых листа) или Госсвайлеров (утиные головы), подобным же образом подписаны инициалы детей и возраст каждого из них [10, *212*].

Композицию пронизывают сразу две иерархические системы – одна из них художественная, другая социальная. Жесткая формальность рассадки, при которой детей располагают согласно их полу и возрасту, помещающая мужчин и мальчиков на «главенствующей» правой стороне, а женщин и девочек на «подчинённой» левой, следует геральдическим

[1] Холст, масло. 73x93 см. Частная коллекция. Находится на временном экспонировании в Национальном музее Швейцарии, Цюрих. Прежде авторство картины приписывали Иоганну Якобу Зульцеру (1631–1665), см. [1, *29, 30*], где приводится библиография более ранних работ. Однако при такой атрибуции проблема, как очевидно, состоит в том, что художник во время написания картины должен был быть двенадцати лет от роду, так как полотно датировано 1643 годом. Нельзя назвать невозможным и маловероятный вариант, что картина была создана значительно позже, а обозначенная на холсте дата является не более чем годом заключения брака Бодмера и Коллин,указанным в память об этом событии, но не временем создания портрета. Ули Беллвальд [2] считает, что художника звали Хайнрих Зульцер, но не приводит обоснований своего мнения. Между тем верная акварельная копия портрета семьи Бодмера, выполненная цюрихским художником и историком Иоганном Мартином Устери (1763–1827), ясно подписана «H.J. Sulzer» (Collectaneen, *Nachlass Usteri*, Studien L. 52. Графическая коллекция. Кунстхаус, Цюрих). Я благодарю д-ра Даниэля Хесса из Германского национального музея в Нюрнберге, давшего мне знать об упомянутом выше факте. Таким образом, несмотря на крайний недостаток биографических сведений и источников, могущих пролить свет на жизнь художника, имеющаяся информация указывает, что автором полотна, вероятнее всего, является Хайнрих Зульцер. Диона Флюлер-Крайс неубедительно атрибутирует картину художнику из Цюриха Конраду Мейеру, основываясь на близости изображения к «*Tischzucht*» Мейера (о котором мы поговорим ниже) см. [10, *211*].



1. Хайнрих Зульцер (?). *Портрет семьи Ганса Конрада Бодмера, наместника Грайфензее.* 1643. Холст, масло, 73 × 93 см. Частная коллекция. Находится на временном экспонировании в Национальном музее Швейцарии, Цюрих

установлениям, традиционным для изображения семей благотворителей на алтарных досках, в надгробных композициях или скульптурах. В нашем случае живописец применил эту схему для того, чтобы подчеркнуть единство двух семей, связанных отныне брачными узами. 1643 год, три раза обозначенный на полотне, был датой, когда Ганс Конрад Бодмер, тридцати четырёх лет от роду, три года как овдовевший, обвенчался с Барбарой Госсвайлер, также пребывавшей во вдовстве. Логично предположить, что портрет был создан с целью прославления союза двух видных цюрихских семейств, сложившегося в указанный год, и что именно это мемориальное предназначение определило торжественный порядок композиции. Иерархия второго типа хорошо видна по распределению столовой утвари и посуды между трапезничающими: глава семьи пьет из большого позолоченного сосуда, называемого *Doppelpokal,* его супруга пользуется также позолоченной чашей внушительного размера типа *Humpen,* тогда как дети довольствуются обычными бокалами (илл. 2). У родителей имеются личные парадные *étuis,* футляры для посуды, содержащие полный набор необходимых за столом приспособлений, старшие мальчики наделены ножами и вилками, тогда как дочери и младшие сыновья получили только по ножу [17, *221*]. Подобные детали ярко



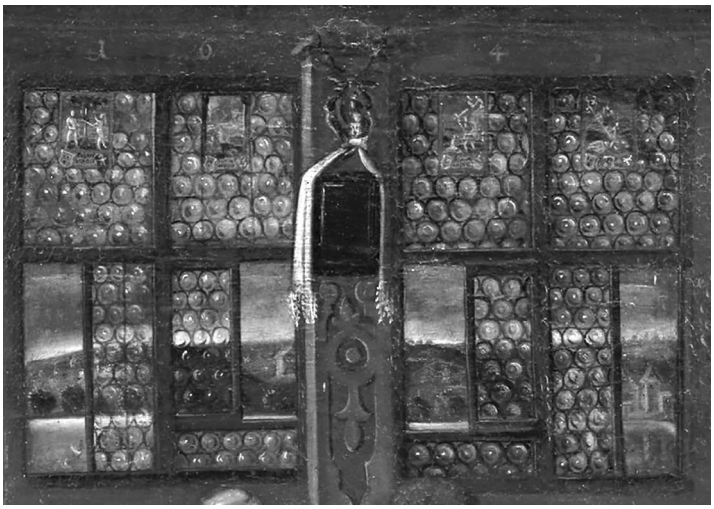
2. Фрагмент портрета семьи Ганса Конрада Бодмера, наместника Грайфензее, показывающий стол и сервировку



3. Фрагмент портрета семьи Ганса Конрада Бодмера, наместника Грайфензее, показывающий изразцовую печь и настенные панели

демонстрируют нам внутрисемейную иерархию: они являются осязаемыми проявлениями патриархального порядка, определявшего домашний уклад семьи раннего Нового времени. Очевидно, что реальное и символическое измерения неразрывно переплетены в пространстве полотна.

Среди мебели, слева в глубине, можно заметить комод-*credenza*, на котором находится семейное блюдо, символ благосостояния и социального положения хозяев дома, а также впечатляющую *Kachelofen*, кафельную печь, украшенную сюжетами «Времён года» и «Добродетелей». По всей видимости, некие наставления содержит декоративная таблица, висящая за печью, (илл. 3), другие надписи также имеются на балках кухонного свода, которые проглядывают через дверь слева. Четыре панели цветного стекла в верхней части окон изображают сцены из Ветхого Завета, совмещённые с гербом семьи (илл. 4).

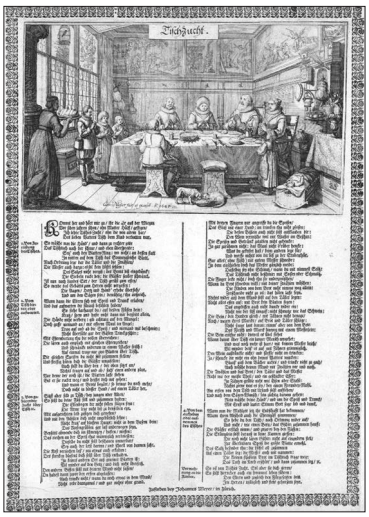


4. Фрагмент портрета семьи Ганса Конрада Бодмера, наместника Грайфензее, показывающий декоративные стеклянные панели с библейскими сценами

Взяв за отправную точку содержание и стиль семейного портрета Бодмеров, мы рассмотрим в данной статье вопросы протестантской идентичности и саморепрезентации в Цюрихе эпохи Реформации. В это время город, жители которого существовали в режиме строгой социальной и религиозной дисциплины, представлял собой оплот пуританизма, и представление членов этой общины об индивидуальной «самости» были в значительной степени заданы жесткими рамками социального, культурного и теологического свойства. Характерно то, что, выбрав для позирования художнику момент произнесения благодарственной молитвы над пищей, Бодмеры таким образом решили запечатлеть в качестве главной семейной ценности свою набожность. Перед нами не миг личного и частного моления в замкнутом пространстве, но показное, внешнее и коллективное действо: сущность общественного конструкта религии. Более того, в пространство домашнего интерьера проецируется идеал семейной частной жизни – *Stube* мыслится местом гармонии и согласия – не в последнюю очередь благодаря нарочито религиозным и морализаторским элементам внутреннего убранства.

Исходя из сказанного, первая часть статьи будет посвящена исследованию свойств подобного вида орнаментальной образности и изучению того влияния, которое декоративные и функциональные элементы домашней жизни различными путями оказывали на специфическое протестантское чувство идентичности как в повседневной жизни, так и в области искусства.

Еще один, на сей раз гравированный портрет семьи за столом, вышедший из-под резца цюрихского художника Конрада Мейера лишь двумя годами позже изображения Бодмеров, в 1645 году, проливает свет как на сущность семейного портрета, так и на более широкую проблематику протестантской идентичности в Цюрихе (илл. 5). Эта сцена содержится среди других на большом обучающем плакате, так называемом *Tischzucht*



5. Конрад Мейер. *Tischzucht*. Новогодний плакат городской библиотеки на 1645 год. Гравюра, 14 × 24 см. Центральная библиотека, Цюрих

(буквально «дисциплина за столом»). Данное «наглядное пособие» было адресовано, в первую очередь, молодому поколению. Как и композиция с Бодмерами, рассматриваемое печатное изображение также относится к портретному жанру. Интересно, что художник включил себя и свою семью в число сидящих за столом.

Помещая это изображение в контекст иконографической традиции, наша статья ставит целью достижение более глубокого понимания роли композиционных и стилистических форм, использованных художником. Более того, основываясь на факте, что документы, относящиеся как к заказу *Tischzucht*, так и к последующим произведениям Мейера, хорошо сохранились, можно надеяться показать общее состояние искусства в Цюрихе XVII века, а также осмыслить острую проблему визуальной репрезентации, особенно ощутимую для общества, которое с начала XVI века жило в условиях враждебной к изображениям официальной политики и было приучено к разнообразным формам иконоборчества.

Религиозные украшения в доме

Декоративные предметы внутреннего убранства жилища Бодмеров безусловно вполне соответствуют различным перечням украшений для дома, которые протестантские мыслители и моралисты составляли с начала шестнадцатого века. Традиция визуальных изображений различных библейских сюжетов в пространстве домашнего интерьера имела безупречную репутацию в глазах протестантов. Мартин Лютер выражал желание, чтобы «вся Библия была написана в красках на домах, внутри и снаружи, и чтобы эти картины были видны всем» [14, *35*]. Также и Жан Кальвин считал допустимым изображать библейские сцены в качестве исторической живописи для «учения или увещевания» [6, *кн. 1, гл. 11, разд. 12*]. В Цюрихе Ульрих Цвингли и его наследник Генрих Буллингер, строго запретив помещать изображения в церквях, в то же самое время легитимизировали их присутствие в домах в качестве назидательных и воспитательных примеров для верующих, а также в виде украшений. По настоянию Буллингера, «изображения должны были быть удалены из церквей, но их можно было оставить на улицах, в домах и в окнах, где, если им не оказывают почитания или не служат службы *(dienst)*, они могут быть украшением и не давать при этом повода к злоупотреблениям»[1].

[1] Vundderen keines soellend wir waeder gottes noch der heiligen / oder goetteren bildtnussen bewysen: ka zuo soelichem bruch vund zuo vereerung soellend wir gar ueberal keine bilder haben. Gmaelde vssert den kilchen / uff den gassen / in hueseren / in fensteren/ vnd one dienst vnd vererung moegend zur zierd gebrucht/ vnnd so sy keinen missbruch zogen / geduldet werden [5, *53v, 54r.*].

Такой тип набожной демонстрации изображений также целиком укладывался в идейные рамки европейского гуманизма, обозначенные во влиятельных сочинениях Эразма Роттердамского, который призывал читателей украшать стены, двери, галереи и даже чаши для вина назидательными образами и изречениями так, чтобы они создавали среду, в которой «все звучит, все что-то говорит или делает». Ведь всё должно напоминать о набожности и внушать домочадцам важность благонравия [9, *46–78, 53*]. В своих трактатах «О христианском браке» («*Institutio Christiani Matrimonii*», 1526) и «О воспитании детей» («*De Pueris Instituendis*», 1529), Эразм утверждал, что именно в домашней обстановке закладываются основания истинной веры и правильного отношения к социальному долгу [25, *154–160, 180–222*]. А англичанин Томас Элиот, представитель широкой европейской эразмианской традиции, не только четко объяснял, каким образом подобные изображения и надписи должны влиять на зрителя, но и требовал поместить на стенах жилища «некоторые памятки добродетели», благодаря которым: «домочадцы получат наставление, или по меньшей мере узрят пути добродетели». «Таким же образом, – продолжал он, – гравируйте на тарелках и прочей посуде истории и сюжеты или же краткие мудрые изречения, содержащие хорошие указания и советы: что-то хорошее из этого обязательно получится – или те, кто пользуется данной утварью, потребят вместе со снедью и благое наставление; или же, имея за столом такую посуду, можно надеяться, что воспоследует диспут или рассуждение, которые займут время, иначе впустую бы потраченное на чрезмерную еду и питье» [8, *O4r*].

Исходя из приведенной цитаты, кроме непосредственно зрительного педагогического воздействия «говорящее присутствие» изображений и надписей должно было создавать атмосферу трезвой набожности, прививающей зрителям христианские добродетели также и во время трапезы, или же быть основой для зачина душеспасительных бесед. В семейном портрете Бодмеров каждая деталь и каждый декоративный элемент отвечают похожему набору задач и функций. Аллегорические изображения теологических добродетелей, украшающие кафельную печь, выражают этические законы, по которым живет семья. Печь очень близка к сохранившимся образцам произведений семьи гончаров Пфлау из Винтертура, которые были известны своими монументальными богатыми сюжетно декорированными кафельными печами (илл. 6) [19, *139, 240, cat. no. 21*]. Такие печи стали символически-престижным предметом для богатых семей альпийского региона в последние годы XVI века, их часто заказывали в качестве свадебных подарков. В этом смысле печи получили значение буквально воплощенной идеи «дома и очага», в то время как содержание их росписей иллюстрировало моральные устои, на коих зиждилась семья и которые должны были усваиваться молодым поколением как правила жизни[1]. Вывеска на стене за печью (см. илл. 3)

[1] О протестантском отношении к добродетелям и их месте в семейном кругу см. [19, *105-126*].



6. Приписывается Давиду II Пфау, возможно, при участии Ганса Генриха III Пфау. Изразцовая печь. Около 1684-1685. Обливная керамика. 315 × 137,8 × 181 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

содержит надпись, которую можно прочесть, несмотря на сильную потёртость, следующим образом:

> «в горячей печи своей страсти Бог испытывает детей своих… О Иисус Христос, сохрани нас от пламени ада своей драгоценной кровью!»[1]

Согласно Дитриху В.Х. Шварцу, пространство между печью и задней стеной, самое теплое место в доме, часто описывалось в раннее Новое время термином «Ад» (по-немецки *Hölle* или *Helle*) [10, *215–216*]. Приведенная выше цитата базируется на таком солидном библейском основании, как стих 10 главы 48 книги пророка Исайи: «Вот, Я расплавил тебя, но не как серебро; испытал тебя в горниле страданий». Если мы рассмотрим фразу в контексте предписаний Томаса Элиота, будет понятно, каким образом этот библейский стих приобрел популярность и был ассоциирован с физическим жаром очага, заряжая воздух дома силой божественного повеления и достигая мощного эмоционального ответа – страха перед адским огнем.

Четыре стеклянные панели, заключенные в оконные рамы (илл. 4), содержат сцены из Ветхого Завета, причем каждая из них совмещена с *Allianzwappen,* парным изображением фамильных гербов. В этих сюжетах, перечисляя слева направо, можно узнать: грехопадение Адама, убийство Каином Авеля, жертвоприношение Авраама и сон Иакова о небесной лестнице. Эти четыре ветхозаветные истории излагают в сжатой

[1] ‘Im heyssen Ofen / Der truebsal …./ Probiert Gott sin / Kinder a …/ O Jesu Christ / Dein tueres [Blut?] / Bewar uns vor / Der hellen [Gluot].’

типологической форме всю историю падения и искупления человека. Нам преподносится урок божественного провидения и завета: с грехопадением человек стал подвержен злу и ущербу, что символизируется убийством Авеля, с которым смерть впервые вошла в человеческий мир. Для комментаторов XVI века, Каин олицетворял всех лишенных божьей милости, а его потомки стали прародителями всякой неправедности на земле[1]. Однако через веру и повиновение Господней воле, воплощенные в жертвоприношении Авраамом Исаака, человек может вновь войти в Эдемский райский сад, что выражено в соединяющей Небеса и Землю ангельской лестнице из сна Иакова. Говоря типологически, сон Иакова о точке, в которой встречаются Небеса с Землей (Быт. 28:12), трактуется как указание на Иисуса Христа, который вновь объединит высший мир с дольним, как сказано в Евангелии от Иоанна (Ин. 1:51): «И говорит ему: истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому». Близкое знакомство с библейским текстом, полученное привычкой постоянного чтения священного писания (о которой мы можем судить по стоящим на заднем плане на полке многочисленным томам в кожаных переплётах), должно было усилить ощущение связи картины с идеалом христианского дома, ведь Иаков, пробудившись от своего сна, сказал: «истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!.. это не иное что, как дом Божий, это врата небесные» (Быт. 28:16-17), и дал завет построить Божий дом на этом месте.

Гербы, которые изображены парами под каждой из библейских сцен истории человеческого искупления, принадлежат семейству Бодмеров, а также его предкам по прямой линии[2]. Таким образом, семья, протяжённая в прошлое и в будущее на три поколения – начиная с тех, кто запечатлён на витражах и до тех, кто сидит за столом, находится под покровительственной десницей божественного Провидения, связывающего линию родословной с искупительным обетованием, предполагающим праведность членов семьи в глазах Всевышнего, а следовательно – и их статус спасенных избранников.

Tischzucht или дисциплина за столом

Изображенные на картине элементы декорации и предметы мебели выглядят достаточно индивидуальными для того, чтобы предположить, что изображены реальные предметы домашнего обихода Бодмеров; в то же время также очевидно, что, окружая себя подобными образами и надписями, семья Бодмеров следовала прочно установившемуся

[1] См. [24, *143*], где приводятся комментарии Лютера, Кальвина, а также иезуитского мыслителя Бенета Перериуса по данному вопросу.

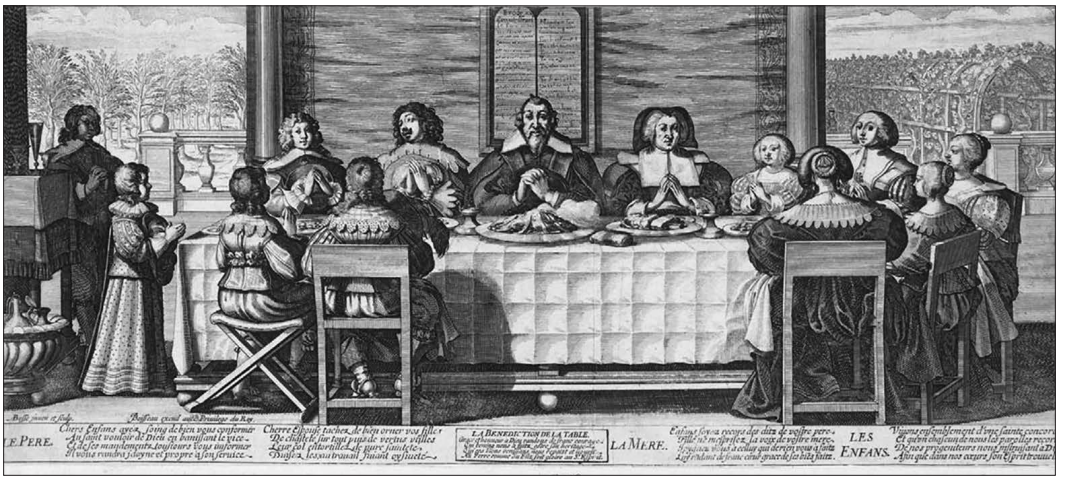
[2] Слева направо это: герб семейства Бодмеров-Хаффнеров, Бодмеров-Хоттингеров, Бодмеров-Эшеров и Бодмеров-Коллинов. Имеется также частично закрашенная надпись: «Бодмер-Коллин 1643» [10, *214–215*].



7. Георг Пенц.
Tischzucht с текстом Ганса Сакса.
Около 1534.
Ксилография.
37,3 × 27,9 см.
Гравюрный кабинет.
Государственные музеи, Берлин

протестантскому канону декорации дома. Более того, сходство с гравюрой на тот же сюжет Конрада Мейера позволяет утверждать, что портрет Бодмеров в целом относится к иконографической традиции *Tischzucht*. Возможно, речь идет о самом раннем сохранившемся образчике жанра, который был напечатан в Нюрнберге в 1545 году, с текстом Ганса Сакса, по рисунку, который приписывают Георгу Пенцу (илл. 7). Список правил поведения за столом – не хватать лакомые куски, не чавкать, не ковырять в носу и т.д. – сопровождается молитвами, благословениями и благодарностями Всевышнему. Таким образом, набожность и хорошие манеры, послушание и самоконтроль должны были взаимно переплетаться и усиливаться в сознании ребенка. Как гласит надпись на гравюре: «Не начинай трапезы, пока не произнесена молитва…Вкушай во имя Господне…веди себя благовоспитанно…и возвращайся с прилежанием к работе или иному оставленному делу» [13, *3, 967*]. Через искусное украшение и вознесение простого благодарения Богу трапеза превращается в важный ритуал, очевидное выражение набожной жизни, напрямую связанный с добросовестным повседневным трудом .

Традицию печатания подобных гравюр жанра *Tischzucht* можно проследить вглубь вплоть до начала XVII века. К этому времени появились



8. Авраам Босс. *La benédiction de la table* (*Благословение трапезы*). Около 1635. Офорт. 17,3 × 40 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

уже все знакомые нам элементы. Офорт французского кальвинистского художника Абрахама Босса *La benédiction de la table* (Благословение трапезы) (илл. 8) сознательно отсылает нас к архетипической Тайной Вечере – в строго организованной композиции мы видим христоподобную, излучающую авторитет фигуру *pater familias*, отца семейства, изображенную на фоне двух массивных скрижалей с правилами семейного распорядка, подобных скрижалям закона Моисеева. Иерархический уклад семейных отношений изложен в приведенном ниже тексте, содержащем разъяснения относительно ролей отца, матери и детей. Эта традиция пронизывает и нидерландское искусство XVII века. Гравюра Класа Янсона Висхера 1609 года (илл. 9) показывает особенно близкие композиционные и иконографические параллели с портретом Бодмеров: сходство чувствуется в расположении домашней утвари, в панораме кухни, в символике. Стеклянные панели за головой патриарха семьи рассказывают историю Товита и слепого Товии. Подобно сюжету об Аврааме и Исааке с портрета Бодмеров, данная аллюзия отсылает к образцовому примеру сыновней любви и вознагражденной веры, однако здесь речь также идет о непорочности брака[1]. Из всего сказанного становится понятно, что художник, написавший семейный портрет Бодмеров, черпал идеи из прочно сложившейся иконографической традиции, совмещая ее штампы с достоверным портретным изображением реальной семьи.

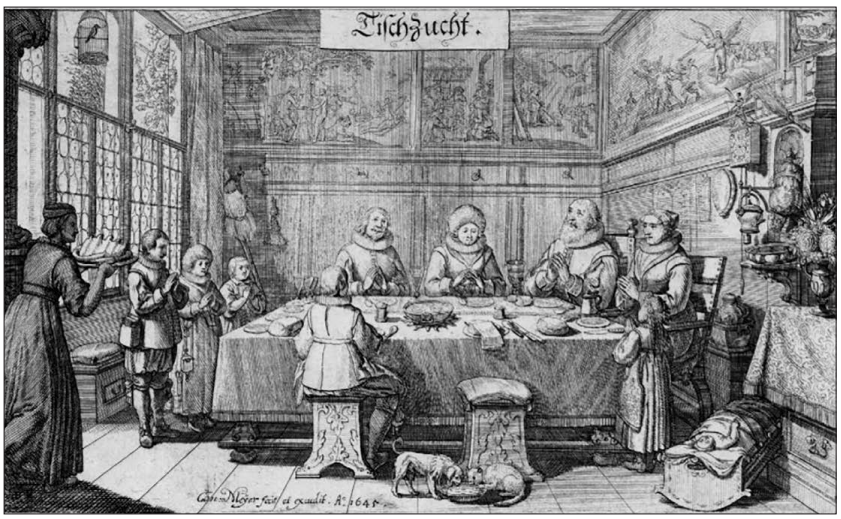
Tischzucht Конрада Мейера (1645) представляет собой звено между описанной традицией и портретом Бодмеров. Произведение Мейера сопровождают нравоучительные стихи цюрихского теолога Иоганна Вильгельма Зимлера, излагающие правила хорошего поведения за столом для детей в уже хорошо установившейся на тот момент манере[2] (илл. 10). Здесь мы тоже видим семью за трапезой в момент произнесения благодарственной

[1] Другие примеры семейных портретов, организованных подобным образом см. [11, *36–49*].

[2] Графическая коллекция. Центральная библиотека Цюриха (Aeg 468:1).



9. Клас Янсон Висхер.
Молитва перед едой.
1609. Офорт.
17,3 × 40 см.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк



10. Фрагмент
Tischzucht
Конрада Мейера,
показывающий
семью за столом

молитвы, с похожим иерархическим распределением персон и столовых приборов. Стены аналогичным образом покрыты живописной программой, иллюстрирующей провидение Создателя, от Грехопадения, через Рождество и Поклонение пастухов к Судному Дню. Следующая иллюстрация справа, частично скрытая, представляет собой изображение проповеди Иоанна Крестителя в пустыне. На переднем плане этой сцены хорошо виден большой топор, лежащий у подножия дерева и предназначенный

для того, чтобы свалить его. Топор иллюстрирует третий стих десятой главы Евангелия от Матфея: «Уже и секира при корне дерев лежит, всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь». Эффект строгого предупреждения этой сентенции еще более усиливается наличием вазы с цветами, часов, на которых стоит скелет, а также пучка розог. Такие элементы жанра ванитас были предназначены для того, чтобы подчеркнуть неразрывную и близкую связь между повседневной жизнью простого человека и божественным предначертанием избранничества и проклятия. Сцена освящается незримым присутствием Христа, на что намекает пустое место на переднем плане, перед которым имеется полный набор столовых приборов. Этот образ явно отсылает к известному фрагменту Евангелия от Матфея (Мф. 18:20) «ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там я посреди них»[1].

Сохранившиеся документы, касающиеся *Tischzucht* Мейера, помогают более точно поместить его в местный социальный и религиозный контекст [23, *особенно 17–23*]. Заказчиками Мейера и Зимлера в 1644 году выступили попечители *Bürgerbibliothek*, городской библиотеки. Гравюра, обозначенная как *Neujahrsblatt*, или «новогодний плакат», стала новаторской частью ритуала денежного подарка (*Gutjahr*), который, согласно старому обычаю, граждане ежегодно преподносили упомянутому общественному заведению. Согласно традиции, подарок делался 2-го января, в день святого Бертольда, детьми дарителей, которые, в свою очередь, получали взамен выпечку и сласти. В 1645 году библиотечные чиновники решили заменить сласти на «прелестную теологическую и моралистическую поэму» Мейера и Зимлера, инициировав этим традицию *Neujahrsblatter,* которой с тех пор придерживались ежегодно вплоть до 1939 года. Первая *Neujahrsblatt,* изданная с образовательными и воспитательными целями, была рассчитана на детскую аудиторию [23, *17-18*], напечатана тиражом в 400 экземпляров и продавалась по цене 1 пфенниг 2 кройцера[2].

Имея статус официального заказа *Bürgerbibliothek,* образ домашней обстановки, созданный Мейером, получил значительное публичное распространение и имел соответствующий моральный вес. Широкий общественный контекст этого произведения составлял особенно суровый извод пуританизма, царивший в Цюрихе под влиянием Иоганна Якоба Брейтингера (1613-1645), *Antistes* или главы Реформатской церкви

[1] Семейный портрет базельского ювелира Ганса Рудольфа Фэша 1559 года кисти Ганса Хуга Клубера (Художественный музей, Базель), имеет много общих мотивов с произведением Мейера. См. [17, *221–225*]. К этой же традиции принадлежит и популярная, многократно репродуцированная картина Фрица Уде 1885 года «Заходи, Господи Иисусе, будь нашим гостем» (Старая национальная галерея, Берлин). Изображенная на ней сцена представляет Христа за столом обычной крестьянской семьи, делящим с ней трапезу. То есть старое представление о святости протестантского семейного очага даже в конце XIX века остается по-прежнему актуальным. См. [12].

[2] Акт *Bürgerbibliothek* от 29 декабря 1644 года. Отдел рукописей. Центральная библиотека, Цюрих.

Швейцарии. Во время своего нахождения в должности, он пытался ограничить приток в город предметов роскоши, ставший возможным в силу экономического роста и процветания, сохранившейся в неприкосновенности в годы Тридцатилетней войны цюрихской торговли и производства шелка. В частности, в 1644 году, в рамках кампании по насаждению правильных общественных нравов, Брейтингер прямо запретил раздачу сластей в ходе новогодних празднеств, *Gutjahr,* заменив их поучительным *Neujahrsblatt.* Поддержку этого шага городским населением можно счесть знаком атмосферы общественного согласия с властями и господствующей религией, а также символом перемен в духе требований веры. Содержание иллюстраций, нацеленное на общественное благо, должно было отражать ценности опекунов библиотеки и граждан-благотворителей и распространять их взгляды.

Текст, сопровождающий изображение составил поэт Зимлер – один из опекунов городской библиотеки Цюриха, совмещающий творчество со званием священнослужителя и работой в качестве учителя. Его смысл в описании разнообразных обязанностей детей при приготовлении пищи и за трапезой, а также изложении правил надлежащего поведения как за едой, так и после ее окончания. Финальное «увещевание детям» *(Vermahnung an die Kinder)* рассматривает хорошие манеры за столом в широком контексте общественной дисциплины и гласит: «Также и о правилах поведения за едой. Когда ты их освоишь / не забывай и о праведной жизни: с охотой слушайся родителей и выказывай повиновение старшим пред лицом Господа»[1].

Хорошие манеры за столом являются первым шагом к жизни набожного христианина, которая может быть достигнута путем послушания родителям и, вообще говоря, власть предержащим. Это вполне согласуется с советом, который мы видим в первой строфе: накрывая на стол, убедись в том, что все сделано по местным обычаям (*nach Landes Sitt*). Такие призывы явно апеллируют к общей нормативности – семья, собравшаяся за столом, целиком должна подчиняться гражданским установлениям и режиму социальной дисциплины. А поскольку детям с младых ногтей прививали нормы правильного поведения, был обеспечен гражданский и религиозный *status quo*. Связь между гражданским повиновением и религиозными обязанностями ребенка еще раз акцентировалась отсылкой к латентному насилию, выраженному в образе топора на гравюре Мейера; причем контекст дополнялся пугающим фрагментом из десятого стиха третьей главы Евангелия от Матфея, который должен был приходить на ум при виде этого рисунка.

Более того, как указывалось выше, произведение Мейера обладает еще одним, личностным уровнем прочтения, на котором в персонажах

[1] *So vil von Tisches Zucht. Sol aber sie dich zieren /*
So solst hierneben auch ein frommes leben fuehren:
Den Eltern und zugleich den Fuergesetzten dein
Im Herren / williglich undstets gehorsam seyn



11. Рудольф Мейер. *Zum abscheulichen Exsëmpel* (*Отвратительный пример*). 1633. Графитный карандаш, тушь, акварель. 12,7 × 24,3 см. Центральная библиотека, Цюрих

гравюры можно узнать членов семьи и родственников художника. Сам Мейер расположился прямо напротив зрителя, тогда как его отец Дитрих Мейер и третья жена художника Элизабет Боссарт изображены сидящими на почетных местах во главе стола, а их статус подчеркивается внушительными размерами кресел и чаш[1]. Портретное сходство персонажей можно установить, сравнив их лица с образами чернильного наброска семейной мастерской Мейеров (илл. 11), выполненного старшим братом Конрада, Рудольфом, одиннадцатью годами ранее. В центре на рисунке Рудольфа Мейера перед нами предстает пятнадцатилетний Конрад, работающий за мольбертом, их отец шестидесяти одного года от роду (обозначенный “V” D”), занятый рисованием, и их мать (обозначенная “M”) за прялей слева. Младший брат Конрада, подписанный Якоб (“Iacob”), будущий ювелир, стоит за матерью у печи; два других брата, Ганс (“H”), будущий сапожник, и Каспар (“Caspar”), уже трудящийся гончаром, а также их сестра Агнес, тоже изображены и подписаны[2]. Значение (предположительно иронической) подписи «zum abscheülichen Exsämpel» – «отвратительный пример» – остаётся не вполне понятным. Видимо, здесь подчеркивается, пусть и в абсурдно-ироническом ключе, этический призыв данной неформальной зарисовки, озаглавленной нарочито «от противного».

Черты лиц Конрада и его отца хорошо узнаваемы в другой, более поздней гравюре Мейера, изображающей Смерть, навестившую мастерскую «живописцев и гравёров», из его *Sterbenspiegel*, «Зеркала умирания»

[1] Молодая женщина, которая сидит рядом с Мейером, не может быть его женой Сюзанной Мюрер, поскольку они не вступили в брак до 1649 года, дети у дальнего конца стола также не могут быть его детьми. Скорее всего, изображены некие более отдалённые родственники семьи Мейер. См. [23, *131*].

[2] 1633, Бумага, карандаш, отмывка коричневым тоном. Графическая коллекция, Центральная библиотека Цюриха. Inv. no. ZEI 1.1633.001.



12. Конрад Мейер. Мастерская живописцев и гравёров из книги *Sterbenspiegel, das ist, Sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter* … durch Rudolf Theodor Meyer, Conrad Meyer und Johann Georg Müller, Zurich, 1650. Pl. 29

1650 года, основанного на «Пляске смерти» Гольбейна (илл. 12) [18, *29*]. Использование членов семьи в качестве удобных моделей, принятое у многих художников эпохи, включая Рембрандта, в контексте плакатной тиражной графики, циркулировавшей в Цюрихе XVII-го века, значило, что зрители неизбежно будут узнавать в персонажах реальных людей. Семья Мейер была хорошо известна в городе. Дед Конрада, искусный гончар, сделал успешную политическую карьеру, опираясь на систему ремесленных гильдий: в 1557 году он стал членом Большого Совета города (*Grossrat*), в 1565 году вошел в Малый Совет *(Kleinrat*); в 1572 году стал наместником Эглизау, а в 1583 году – верховным наместником Воллисхофена. Его сын, Дитрих, который теперь предстает перед нами в образе патриарха семьи, учился на мастера витражей и гравера, и подобно отцу, занимался политикой. В 1600 году он стал одним из цюрихских цеховых старшин (*Zwölfer von Zimmerleuten*), в 1614 году – казначеем городского кафедрального собора (*Kämmerer zum Grossmünster*), в 1630 году – членом высшей хозяйственной палаты города (*Grosskeller*), в 1641 году – членом

Малого совета Цюриха[1]. Таким образом, в социальном плане семья Мейеров на протяжении нескольких поколений входила в число почтенной ремесленной буржуазии, а также относилась к правящему классу.

Сказанное позволяет более контрастно настроить нашу оптику при взгляде на семью Мейеров. Как и другие, более ранние образчики жанра *Tischzucht*, рассматриваемое произведение отсылает далеко за пределы простого призыва к соблюдению хороших манер и представляет широкую картину благих плодов детского послушания правилам семейной дисциплины, представленную в образе упорядоченной и гармоничной домашней жизни. Мейер явно выставляет себя и свою семью в качестве гражданского образца. В целом, этот портрет, исполненный по заказу уважаемой общественной институции и отражающий ценности значительного сегмента цюрихского социума, является примером успешного проецирования внутренней этики, религиозности и домашнего порядка собственной семьи Мейера в широкую сферу гражданского долга и социальных норм.

Изобразительное искусство в Цюрихе XVII века

Описанное доскональное следование общественным ожиданиям характеризует стесненное положение искусства в протестантском Цюрихе XVII века в целом, где под влиянием учения Цвингли и Буллингера изобразительное искусство вело существование, угнетенное постоянным подозрительно-недоброжелательным вниманием властей. Терпимо относились лишь к определенным формам домашнего декоративного искусства, различным украшениям исторического и назидательного свойства. Тем не менее абсолютно все светские художественные жанры рассматривались как опасные тропинки к миру чувственного, и в таком качестве их надлежало патрулировать с максимальной бдительностью. Даже коллекция экспонатов Кунсткамеры, входившей в состав городской библиотеки, должна была проходить цензуру церковного начальства[2]. Печатная графика, особенно листы с протестантской символикой и иллюстрированные проповеди, хотя и подвергались контролю как потенциальные носители предосудительного содержания, в то же время ценились в качестве полезного инструмента распространения новой религиозной доктрины[3]. Эта глубоко иконоборческая культура фактически имела тенденцию отдавать

[1] Биографические сведения относительно Дитриха Мейера можно почерпнуть из семейной книги: Conrad Meyer's *Familienbuch*, Ms B302. Fol. 7. Отдел рукописей. Центральная библиотека, Цюрих. См. также [23, *130, fn. 144*].

[2] В 1641 году глава Реформатской церкви (*Antistes*) Иоганн Якоб Брейтингер, потребовал убрать из библиотеки маленький орган, а также ряд живописных полотен, включая портреты шведского короля Густава Адольфа и кардинала Карло Борромео, а также украшенный реликварий. См. [15, *49–51*].

[3] Подробнее об искусстве Цюриха XVII века см. [20, *особенно 49–51*].

приоритет графике и опасаться живописи: считалось крайне важным, что монохромные печатные листы не так прямо взывают к чувствам, как цветная живопись. Особенно лояльным оказывалось отношение к изображениям, которые были прямо связаны с текстом, что было свойственно памфлетам, листовкам с проповедями и протестантской эмблематикой. В конечном счете, искусство тяготело к монотонному и явно анемическому виду – состоянию, которое Ивонн Бурлин-Бродбек в своей работе об искусстве Цюриха XVIII века остроумно окрестила «доморощенной посредственностью» *(ein autochtone mittlere Qualität)* – и это качество сохранялось на протяжении последующих столетий [3, *189*].

Корни и причины развития подобного автохтонного, навязанного самим себе «среднего пути», стиля строгой прозаичности и самовоспроизводящейся сдержанности – в сущности, образцовой протестантской эстетики – могут быть хорошо прослежены по работам Конрада Мейера. К 1650–1660 годам он превратился в главного портретиста Цюриха, а также активного производителя обильной печатной продукции, такой, как пейзажные гравюры, обучающие и нравоучительные листы, первым образцом которых стал *Neujahrsblatt* 1645 года. Более всего он, как кажется, преуспел в популяризации жанра религиозно-этической эмблематики. На примере трех книг Мейера, увидевших свет в следующие десятилетия и созданных в рамках идеи «назидания по соседству», *des Nechsten Erbawung* [18, *Vorrede*] – *Sterbenspiegel* (Зеркало умирания) 1650 года, Christenspiegel (Зеркало христиан) 1657 года и *Fünff und Zwanzig Bedenkliche Figuren* (Двадцать пять фигур для размышления) 1673 года – можно засвидетельствовать появление внутри устоявшегося, как правило, лишенного иллюстраций, жанра назидательной литературы, *Erbauungsliteratur*, новых, ранее неслыханных в Цюрихе, типов изображений и надписей. Предисловия к упомянутым книгам содержат повторяющиеся оправдания использования иллюстраций, явно показывая, что автор осознает рискованность включения зрительных образов в свои труды и тщательно выбирает узкий «средний путь» между цензурой и официальным одобрением.

Побуждение Мейера увещевать и наставлять сограждан на путь праведной христианской жизни посредством своих нравоучительных гравюр обуславливает постоянно повторяющуюся тему его работ. «Хотя я и не проповедник, а художник по профессии», – пишет он в предисловии к *Sterbenspiegel* в 1650 году, – «я тем не менее христианин, и я посему решил сделать своей непременной профессиональной обязанностью до конца дней своих … наставлять ближних»[1]. Позднее, во введении к своей эмблематической книге 1673 года, Мейер оправдывает свои иллюстрации – а в сущности свою профессию – в следующих словах:

[1] ‘Der halben ob ich gleich kein Prediger; sonder meines beruffes ein Maaler; darbey aber … ein Christ bin: so habe ich mir billich/ … gantz entschliesslich vorgesetzt; künftig in allen meinen Bereuffgeschäfften/ neben des Höhesten ehre des Nechsten erbawung bis zu ende meiner lebtagen/ zusuchen’ [20, Vorrede].

> «и я тоже, по-своему, тружусь в согласии…с призванием Господним. И во всех прежних моих малых делах…намерение моё всегда едино: чтобы Слово Всевышнего разнеслось широко, чтобы добродетель насаждалась, чтоб порок был развеян по ветру, а ближние мои были направлены и наставлены на путь истинный»[1].

Похожие, написанные как бы с позиции обороны, фрагменты, мы можем встретить в панегирических стихотворениях, написанных друзьями и спонсорами, которые, как было принято, предваряют ту или иную книгу. Так, в «Зеркале христиан» 1657 года имеется панегирический текст авторства постоянного литературного партнера Мейера, Иоганна Вильгельма Зимлера, в котором последний прямо обращается к вопросу взаимодействия слова и изображения, вполне сознавая стойкое подозрение, сопровождающее появление любых иллюстраций и стремясь оправдать их использование. Зимлер превозносит художественные достоинства рисунков Мейера, однако настаивает на том, что картины обретают педагогическую силу только в сопряжении с нравоучительными стихами, в данном случае, строчками авторства Георга Мюллера, которые, по словам Зимлера: «вдыхают в работу жизнь и наделяют ее особым сиянием, которое смывает все грехи прочь с наших сердец и объединяет нас в христианском долге»[2]. В глазах Зимлера, текст был необходим для того, чтобы объяснить изображение или же придать ему некий точный смысл.

В сходном панегирике, содержащемся в эмблематической книге Мейера 1670 года, Конрад Вирц, с 1668 года бывший священником церкви *Predigerkirche* в Цюрихе, сравнивает труд Мейера с церковными проповедями и провозглашает гравюру – произведение руки художника – достойнейшим пособием для дополнения и обогащения поучительного слова:

> «Благословенны уста / которые учат Слову Господа,
> Так же благословенна рука / приумножающая достояние Божье…
> Одно исходит изо рта / другое создаётся и украшается руками / Кои,
> через резец гравера и кисть живописца прилагают себя к хвале Господу

[1] '… Ich für meine wenige Person/ arbeite auch / wie Gott ausgetheilet / und wie mich der Herr beruft hat. Und wie meine vorige Werklein/ … einig dahin zielen/ dass des Allerhöchsten Her ausgebreitet/ die Tugend gepflanzet/ den Lastern gesteurt/ und mein Nebenmensch erbauet werde.' *Fünf und Zwanzig Bedenkliche Figuren mit Erbäulichen Erinnerungen, dem Tugend und Kunstliebenden zu gutter gedechtnusin Küpffer gebracht*, 1673, 'An den Tugenden-und Kunst-liebenden Leser' (без нумерации страниц). Цит. по: [22, *206-207, fn. 979*]

[2] 'Nun gibet abermal des Herren Meyers fleiss/ ein Werklein an das liecht -/ dem billich hört der preiss / dass es zu rechter-zeit/ kunstmässig sey gegeben:// Herr'n Muellers Poesie mittheilet ihm das leben// und einen solchen glantz/ der auch im hertzen zeigt // die sünden-maasen / und zur Christen-pflicht uns enigt.' *Christen Spiegel* 1657, '*Lobgedicht Simlers*' (без нумерации страниц).

> …Посему благословенны уста / любящие слово Господне / И благословенна рука / выполняющая Господень труд»[1].

Удивительно то, что даже в этой похвале Вирц превозносит рисунок Мейера не за некие внутренне присущие ему художественные качества, а ценит его как плод кропотливой работы – причем работы в первую очередь руки, а не глаза – в которой достойна восхищения не искусность исполнения как таковая, но, в первую очередь, породивший результат усердный труд.

В другом случае, Георг Мюллер, автор стихов и к *Sterbenspiegel,* и к *Christenspiegel*, описывает взаимоотношения слова и образа в собственноручно составленном предисловии. По словам Мюллера, то, что Мейер создал множество красивых гравированных изображений, показывающих христианскому народу примеры надлежащего поведения, было само по себе не достаточным, поэтому художник попросил поэта сочинить стихи, объясняющие его рисунки. Однако далее Мюллер признает, что и его слов, взятых из «фантазий человеческого мозга и людской поэзии», не хватает; требуется «книга всех слов и дел самого всевеликого Бога»[2]. И действительно, затем поэт дополняет свои творения подходящими пассажами из Священного Писания.

За словами Мюллера стоит четкая иерархия степени истинности всякого высказывания. Только в Священном Писании – Слове Божьем – можно обрести чистую и неискаженную Истину; людские слова, по определению несовершенные и затемненные грешным состоянием человека, все же имеют некую силу объяснять и просвещать; художественные же образы наименее понятны и требуют посредничества слов для того, чтобы «закончить ими начатое».

Такие оправдания созданных человеком изображений и стихов пред лицом божественной истины со стороны Мюллера, Зимлера и Вирца явно адресовались ими городскому комитету цензоров,

[1] Wie gesegnet ist der Mund/ der das Wort des herren lehret/ So gesegnet ist die Hand/ welche Gottes Her vermehret. Beides/ wehrter Freund/ von Euch kan mit Grund geredet werden: Gottes Wort und Gottes Her Euch das Liebste ist auf Erden: Jenes führt Ihr stäts im Mund/ dise mit der Hand Ihr preiset/ Der durch Etz- und Mahler-Kunst/ Gott zu Ehren/ Euch befleisset. …Drum gesegnet sey der Mund/ der das Wort des Herren liebet/ Und gesegnet sey die Hand/ die das Werk des Herren übet. *Bedenkliche figuren* 1673, '*Lob-Bezeugung I von Conrad Wirz*', без нумерации страниц. Цит. по: [22, *208, fn. 801*].

[2] … Ihr grabet in das Ertz ein anzal schöner Rissen/ Die bilden wie die Ständ im Christentum beflissen seyn sollen jeden orts: und weil das Bild nicht stimt/ so wolt ihr das mein Vers das rede was sich zit; Nicht bloss nach hirnes wahn; und menschlischen gedichten: Nein; sonder auss dem Buch der worten und Geschichten des grossen Gotes selbs. Mein freund/ was ihr begährt wer würdig meiner Folg; und dass ihr des gewährt seyn solten auf das best: wo nur mein schwaches sinnen im Vers erfüllen möcht/ was ihr im Riss beginnen. *Christen Spiegel* 1657, '*Der Dichters Schreiben/ an Herren Conrad Meyern/ den Verleger dises Christenspiegels*', без нумерации страниц.

уполномоченному проверять всю печатную продукцию, изготавливаемую и продаваемую в городе. После выхода в свет соответствующего закона в 1523 году, свобода печати в городе была ограничена (и последующие узаконения, принятые в 1553, 1560 и 1563 годах еще более стеснили эту свободу). Отныне все издаваемое в типографиях Цюриха должно было предварительно проходить процедуру одобрения в специальном цензурном комитете, составленном из трех светских лиц, одного священнослужителя, а также из представителей Малого и Большого городских советов (по одному от каждого совета) [22, *167, 168*]. Задачей комитета был контроль за тем, чтобы содержание всех публикаций соответствовало политике городских властей и служило воспитанию населения в правильном русле, и в то же время не разжигало враждебности к соседям Цюриха по Швейцарской Конфедерации католического вероисповедания. Это законодательство просуществовало весь XVII век; с 1628 года для публикаций начали требовать также разрешение *Antistes*, главы Реформатской церкви, а с 1650 года стали отдельно и подробно рассматривать гравюры и прочие иллюстрации в книгах. Как оказывается, предисловие к *Sterbenspiegel* было написано Конрадом Мейером в этом году как часть спора с цензорами об определенных чертах его творчества [22, *168, 169*]. В этой упоминавшейся выше книге, исполненной в манере «Пляски Смерти» Гольбейна-младшего, Смерть была изображена уносящей представителей различных сословий (см. илл. 12). В версии Мейера сюжет обогатился стихотворными диалогами авторства Мюллера между Смертью и ее жертвами, которые комментировались подходящими отрывками из Библии. Выход книги в свет сопровождался длительным диспутом, так как ряд страниц вызвал у цензоров протест на стадии демонстрации им подготовительных отпечатков. Недовольство спровоцировали не гравюры сами по себе, но порядок расположения иллюстраций, а также некоторые сопровождающие тексты, в коих усмотрели неподобающее содержание. И Мейер, и Мюллер заявили о своей готовности к компромиссу, но Мейер, однако же, отказался вносить поправки в уже отпечатанные страницы, не желая терять уплаченные за них деньги. Когда стало ясно, что цензоры не способны прийти между собой к согласию относительно требуемых изменений, а часть цюрихского духовенства выступила в поддержку книги, Мейер занял более жесткую позицию и дело пришлось вынести на рассмотрение городского совета [22, *особенно 174–183*].

В конечном счете, чтобы достичь компромисса, цензоры предложили написать для книги предисловие, которое бы объяснило в богоугодном ключе содержащиеся в ней изображения и помогло бы правильно понять *Sterbenspiegel*. Результатом стало введение, написанное Мейером, и черновая версия к нему в двух частях, сохранившаяся до наших дней [22, *182–185*]. Первая часть этого черновика, оправдывающая книгу в дидактических терминах, практически дословно повторяет финальный напечатанный текст, который мы выше цитировали. Но вторая часть, в которой Мейер полемизирует с жалобами своих цензоров, осталась

неопубликованной[1]. Однако именно из этого текста видно, что же конкретно вызвало недовольство цензоров. Так, одна из претензий касалась неправильного размещения фигуры протестантского проповедника, который был показан в завершение серии картин, изображающих католическое духовенство во главе с папой римским. В упомянутом черновике Мейер объясняет, что, поставив картины именно в такой последовательности, с Проповедником в самом конце, он желал критически показать «порядки внешнего мира» (*äusserliche Weltordnung*), которые ставят недостойных перед достойными[2]. Другое обвинение касалось библейской цитаты, стиха 16 главы седьмой Послания к Евреям, которую Мейер связал с папой римским, что сочли потенциальным кощунством, поскольку, по традиции, данный текст полагали относящимся только ко Христу: «который таков не по закону заповеди плотской, но по силе жизни непрестающей». Мейер отвечал, что следует различать использование вышеприведенного текста в сатирическом ключе, для создания контраста противоположностей, как он очевидно и сделал в своей книге, подчеркивая самозванство и надменность римского понтифика, и его употребление в буквальном смысле, для похвалы примерным деяниям и поступкам.

Слово и образ

Сложные взаимоотношения между художником, поэтом и гражданскими властями, определившие итог описанного выше спора вокруг издания книги, показывают социальную механику, функционирование которой формировало извилистые и тернистые пути передачи художественной образности в рамках протестантской культуры Цюриха со всеми свойственными ей сомнениями, колебаниями и подозрениями по отношению к изобразительности. Здесь важно то, что столь старательные оправдания Мейера и его коллег-литераторов раскрывают перед нами черты формирующейся эстетики Реформации: полную зависимость изобразительных компонентов от текста в иерархии, как показывает Мейер, построенной согласно нисходящему порядку: сперва Писание, затем прочие письменные или устные сообщения, и только затем художественные образы.

Подобное понимание текста и изображения, с прерогативой вербального над визуальным – и, что немаловажно, осмыслением второго в понятиях первого, –было основано на представлении о переживании Бога и на идеях деятелей ранней Реформации о границах и природе человеческого сознания. Пример мышления в этом ключе мы можем видеть во

[1] В окончательную версию книги, вышедшую в свет, в результате длительных прений цензурного комитета, художника и автора стихов, были внесены многочисленные корректировки. В ходе этой дискуссии цензоры, например, тщетно пытались обратиться за помощью к отцу Конрада Мейера, Дитриху. Последний отказался давить на сына в нужном для цензоров направлении. См. [22, *особенно 84–92*].

[2] № 26, fol. 9r/v. [22, *183, fn. 687*].

Втором Гельветском исповедании (*Zweite Helvetische Bekenntnis*) Буллингера 1566 года, в котором автор выражает свое согласие с Жаном Кальвином относительно необходимости запретить изображать Бога Отца (а также и Христа) в силу того, что:

«Будучи невидимым, вездесущим и предвечным духом, Бог не может быть показан какой-либо картиной или изображением…; также и Христос принял человеческий облик не затем, чтобы служить моделью для скульпторов и художников. Ведь для того, чтобы наставлять людей в путях веры и божественных предначертаний ради их спасения, по воле Господа была нам дарована Библия»[1]. Лютер тоже говорит, что «христианство познаётся не по виду, но по вере, а вера имеет отношение к невидимым вещам»[2]. Священное было для деятелей Реформации невидимым. Сами по себе образы как таковые не могут обладать изначально непостижимой божественной природой, и, соответственно, не могут передавать эту сущность; в лучшем случае они способны служить неким материальным указанием на нечто невыразимое, кроющееся за ним[3]. Слово же, напротив, будучи нематериальным, мыслилось значительно более близким к невидимому Богу. Согласно формулировке Карлоса Эйра, Слово Божье было поставлено «служить образом невидимой реальности духовного измерения» [7, *316*]. Эта новая теологическая парадигма, создавшая иную онтологию образности, смогла с течением времени породить сдвиг от образа к слову внутри западного культурного сознания, и в конечном счете, привела к возникновению преимущественно логоцентричной культуры, основания которой уцелели до нынешнего дня[4].

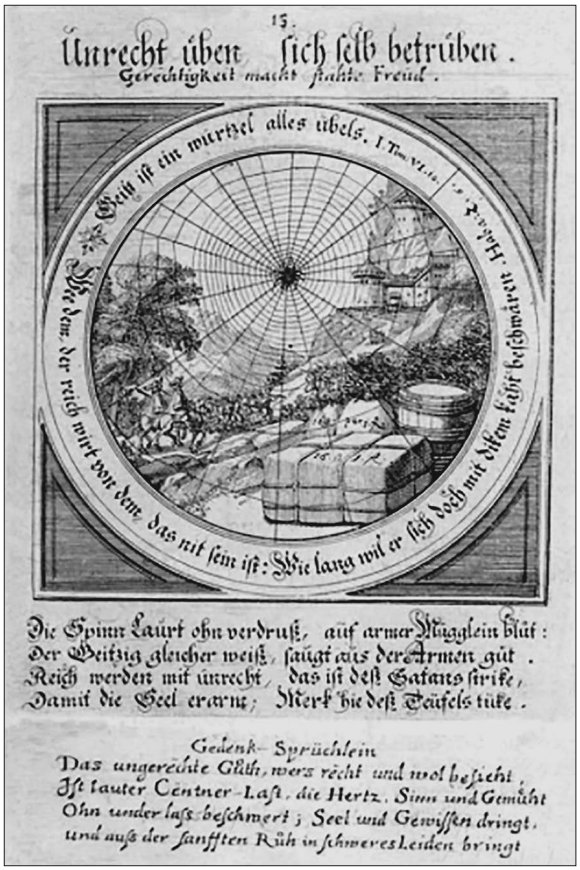
Можно наблюдать развитие этого процесса в реформатском Цюрихе, где зримое и с ним концепт изобразительности в целом, склонились перед тиранией слова. Несмотря на свои разногласия с цензорами, Мейер, как кажется, разделял с ними протестантскую идею о том, что образы могут считаться уместными в сфере религиозного только в той мере, в которой

[1] 'Weil nun Gott unsichtbarer Geist und unendlichen wesens ist, kann er auch nicht durch irgendeine Kunst oder ein Bild dargestellt werden; … Denn obschon Christus menschlisches Wesen angenommen hat, hat er das nicht deshalb getan, um Bildhauern und Malern als Modell zu dienen. Er hat gesagt, er sei nicht gekommen Gesetz und Propheten aufzulösen (Matt. 5.7). … Damit aber die Menschen im Glauben unterweisen und über Göttliche Dinge und ihre Seligkeit belehrt würden, hat der Herr befohlen, das Evangelium zu predigen (Mk 16, 15) aber nicht zu malen oder mit er Maleriei das Volk zu lehren.' Heinrich Bullinger, *Zweite Helvetische Bekenntnis* (1566).

[2] Martin Luther, *Werke: Kritische Gesamptausgabe*, Weimar, 1883, VII: 418 (комментарий к Посланию к Евреям 11:1). Цит. по: [16, *210, см. обсуждение там же на 201–211*].

[3] Как об этом говорит Кернер: «Лютер заявляет, что вера может быть только преданностью выражению истины, но не истиной, присущей этому выражению» [16, *206*].

[4] Захватывающий анализ процесса трансформации реформаторской «визуальной теологии» в рационализированную немецкую теорию эстетики, а затем ее институционализации в рамках истории искусств см. в [21], особенно главе 1: «Опротестовывая протестантскую историю искусств: лютеранские долги» [21, *15–89*]. В своих взглядах на искусство Реформации Сквайр близок к Кернеру.



13. Конрад Мейер. Одна из двадцати пяти фигур для размышления из книги «Fünff und Zwanzig Bedenkliche Figuren mit erbaulichen Erinnerungen: Dem tugend und Kunstliebenden Zu gutter Gedechtnus in Kupffer gebracht durch Conrad Meyer…» Zürich. 1674. Emblem 15

их можно свести к языку. Мейер подразумевает приверженность изложенной выше идее, когда защищает смычку слов и изображений в листовках, а особенно в эмблематике, которая стала господствующей формой богослужебной и образовательной мнемоники протестантского Цюриха. Именно эмблематика лучше всего демонстрирует нам специфические реформатские взаимоотношения образа и слова (илл. 13). Эмблемы являются не столько картинами, сколько визуальными знаками: по словам Мейера они представляют собой *Sinnenbilder Figuren*, то есть «символические фигуры», или, может быть, лучше сказать «значащие образы»[1]. Не являясь в строгом смысле слова изобразительными, эмблемы создали некую матрицу вербально-визуального свойства, которая оказалась высокоэффективным инструментом как для религиозного обучения, так и для любых других образовательных целей. *Tischzucht* Мейера можно назвать ранним образцом этого жанра – гравюра с ее трехсоставным единством

[1] '… Also gibe ich nun zu einem gleich guten Ende heraus dise XXV. Figuren oder Sinnenbilder/…', *Fünf und Zwanzig Bedenkliche Figuren* … 1670, 'An den Tugenden-und Kunst-liebenden Leser' (без нумерации страниц).

названия, рисунка и стихотворного текста тяготеет к эмблематической форме, причем имеющиеся изображения в сущности дополняют смысл текста и в этом плане зависят от него. Последующие издания *Neujahrsblätter* показывают долговременную образовательную ценность этого формата, которая подчеркивалась посредством заголовков, например таких, как «*Sinnenbild*» («символический образ»), и иллюстрировала темы, связанные с моралью и поведением: «Геркулес на перекрестке» (1652), «Блудный сын» (1669)[1]; или же с протестантской рабочей этикой – «Возрасты человека» (1667), либо с проблемами греха и самоконтроля – «Memento Mori» (1665)[2]. Во всех названных примерах рисунки служат способом передачи вербального послания, содержащего значимый смысл или истину, которые должны быть дополнительно выражены средствами языка.

В этом ограниченном контексте выразительные качества изобразительного искусства тщательно настраивались и приспосабливались к таким базовым ценностям, как ясность изложения и прозрачность смысла. Очевидно, что это имел в виду Мейер, посвятив свою эмблематическую книгу 1670 года «любителям добродетели и искусства»[3]. Искусство и добродетель оказывались неразрывно связанными: целью искусства является прямая передача добродетели, осуществленная в скромных и привлекательных формах, лишенных риторической избыточности и вредной пышности – то есть самодостаточной изобразительности. Художественные формы, таким образом, становятся отображением примерной сдержанности автора произведения, сдержанности, которая должна была распространяться на платье или поведение в той же самой мере, в какой и на любое социальное проявление или же интеллектуальную работу. В той же мере, как жизнь идеального протестанта, восхваляемая на рассмотренных в статье гравюрах, должна была строиться, по словам Давида Бретта, «подобно возводимому согласно проекту дому, в котором все подчинено основному закону соблюдения пропорций» [4, *105*], так же и реформатская эстетика дисциплинированной сдержанности была строго подчинена чувству личной ответственности.

Заключение

В ретроспективном свете, мы можем видеть, что и семейный портрет Бодмеров, и *Tischzucht* Мейера могут быть названы воплощением озвученных выше стилистических и этических принципов. Более подготовленный

[1] '*Sinnenbild. Am Scheidewaeg nit verfehl; die rechte Strass erwehl…*', Neujahrsblatt auf das Jahr 1652; and *Treuhertziges Vermahnungsgesang / so wol für schon erwachsene / alss auch für die noch minderjaehrige Jugend: Selbige hierdurch; neben Vorstellung des verlohrnen Sohns; ab dem gefaerhlichen Lasterwaeg / auf die sichere Tugendbahn zubringen…* Neujahrblatt auf das Jahr 1669.

[2] *Sinnenbild. Stirb, eh du sterbst, dass nicht verderbst…* Neujahrsblatt auf das Jahr 1655.

[3] *Fünff und Zwanzig Bedenkliche Figuren mit Erbäulichen Erinnerungen, dem Tugend und Kunstliebenden zu gutter gedechtnus in Küpffer gebracht*, Zürich, 1670.

в плане художественного мастерства Мейер достигает убедительного натурализма, строя наглядную перспективу пространства, насыщенного ровным светом, в котором каждая деталь тщательно упорядоченной композиции вырисовывается с полной описательной ясностью: строгость стиля в точности соответствует тональности сюжета. Кроме того, такой подход позволяет символическому посланию рисунка предстать перед зрителем ненавязчиво, говорим ли мы о незанятом месте на переднем плане, о мирно вкушающих совместную пищу кошке и собаке, назидательных картинах на стенах комнаты или наполняющем сцену свете Божьей Милости.

Портрет Бодмеров, написанный более наивно, с неправдоподобно переданной перспективой, фигурами, похожими на куклы и не соблюдением пропорций, тем не менее, также несет в себе заряд верности фактам жизни и откровенности исторического свидетельства: прозаическая детальность черт изображенных лиц, одежды и бытовых предметов создает описательное настроение картины, которая явно предназначена для того, чтобы ее «читали». Следуя за композиционными стратегиями *Tischzucht*, портрет на структурном уровне воплощает те же дидактические принципы, которые приравнивали должное поведение и эстетику сдержанности к нравственной добродетели и вообще к соответствию общественным нормам. Как и *Tischzucht* Мейера, данный портрет, будучи объектом памяти для последующих поколений и «зерцалом праведного жития» для современников, наглядно показывает в деталях вещественной обстановки композиции и в самой манере живописи ту силу, с которой протестантская идентичность была связана с культурными и гражданскими идеалами Реформации, среди коих можно перечислить: упорядочивание семейной жизни через сакрализацию гражданственности, сдержанность в еде, контроль над природными инстинктами с помощью заботливого воспитания, укрепление набожности, – словом, все то, что в каком-то смысле можно назвать признаками божественной Благодати.

Литература

1. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig : E. A. Seemann, 1907–1950. V. 23.
2. *Bellwald U.* Winterthurer Kachelöfen: Von den Anfängen des Handwerks bis zum Niedergang im 18. Jahrhundert. Bern: Stämpfli. 1980. № 135 and 138.
3. *Boerlin-Brodbeck Y.* Malerei und Graphik. In Zürich im 18. Jahrhundert: Zum 150. Jahrestag der Universitat Zurich / Ed. by Wysling H. Zurich: Berichthaus, 1983.
4. *Brett D.* The Plain Style. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
5. *Bullinger H.* Summa christlicher Religion / durch Heinrychen Bullingern Zuo Zueriych durch Christoffel Froschower. Zurich, 1597.
6. *Calvin J.* Institutes of the Christian Religion (1536) / Trans. by Battles F.L., ed. by McNeill J. T. in The Library of Christian Classics. Lnd.: Westminster John Knox Press, 1961. V. 2.
7. *Eire C.M.* War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.

8. *Elyot T.* The book named the governor. London: T. Berthelet. 1531.
9. [Erasmus] The Colloquies of Erasmus. Trans. by Thompson C.R. Chicago: University of Chicago Press, 1965.
10. *Flühler-Kreis D.* Die Stube als sakraler Raum. Das Familenporträt des Zürcher Landvogts von Greifensee, Hans Conrad Bodmer// Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 2004. № 61.
11. *Franits W.* The family saying grace: A theme in Dutch art of the seventeenth century// Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1986. V. 16. № 1. P. 36–49.
12. *Fuchs G.* Mahlkultur – Tischgebet und Tischritual. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet. 1988.
13. *Geisberg M.* The German Single Leaf Woodcut, 1500–1550. Revised and edited by Strauss W.L. New York: Hacker Art Books, 1974.
14. *Gilman E.B.* Iconoclasm and Poetry in the English Reformation: Down Went Dagon. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
15. *Horner J.J.* Geschichte der schweizerischen Neujahrsblätter. Aus den Neujahrsstücken der Stadtbibliothek in Zürich besonders abgedruckt. Zurich, 1856–1858.
16. *Koerner J.L.* The Reformation of the Image. London: Reaktion, 2004.
17. *Lanz H.* «Komm Herr Jesus, sei unser Gast»// Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 2004. № 61. S. 221–225.
18. [Meyer] Sterbensspiegel, das ist, Sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter … durch Rudolf Theodor Meyer, Conrad Meyer und Johann Georg Müller, Zurich, 1650.
19. *Morrall A.* The Reformation of the virtues in Protestant art and decoration in sixteenth-century Northern Europe. In Art Re-formed? Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts / Ed. by Hamling T. and Williams R. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
20. *Müsch I.* Geheiligte Naturwissenschaft. Die Kupfer Bibel des Johann Jakob Scheuchzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
21. *Squire M.* Image and Text in Graeco-Roman Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
22. *Ströle I.* Totentanz und Obrigkeit. Illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit in Zürich des 17. Jahrhunderts. Frankfurt-am-Main, New York, 1999.
23. *Sulmoni-Riatsch M.* 'Einer Kunst-und Tugendliebenden Jugend verehrt'. Die Bild-Text-Kombination in den Neujahrblättern der Burgerbibliothek Zürich von 1645 bis 1762. Bern: Peter Lang, 2007.
24. *Williams A.* The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633. Chapel Hill, 1948.
25. *Woodward W.H.* Desiderius Erasmus concerning the Aim and Method of Education. New York: Teachers College Press, 1964.

Анна Корндорф
Anna Korndorf

Безумие как форма и жанр нормативной эстетики барокко

Folly as Form and Genre of Normative Baroque Aesthetics

Аннотация. Статья посвящена исследованию места безумия и глупости в искусстве и эстетике барокко. Освобождаясь благодаря теории темпераментов и развитию физиологии из-под юрисдикции «дьявольского», безумие в XVII веке обретает наравне с другими проявлениями человеческой натуры права на культурную циркуляцию и проникает во все сферы искусства вплоть до «высоких» жанров. Оказавшись всеобщим предметом внимания и интереса, безумие сперва становится популярным сюжетом, а затем превращается в сам принцип организации художественного произведения. Возникает особый жанр «фолии», взаимосвязанный с *capriccio* и призванный сосредоточить в себе все алогичное, причудливое, необъяснимое и неконвенциональное с точки зрения нормы и канона того или иного вида искусства. Таким образом, безумие хоть и не становится частью дискурса нормы и не утрачивает пейоративные коннотации, на время вторгается в границы социально допустимого и играет более чем заметную и плодотворную роль в эстетике барокко.
Ключевые слова. Безумие, глупость, *capriccio*, *bizzarie*, Гарцони, Сельта, Тезауро, удивление, метафора, гравюра, архитектура, XVII–XVIII века.

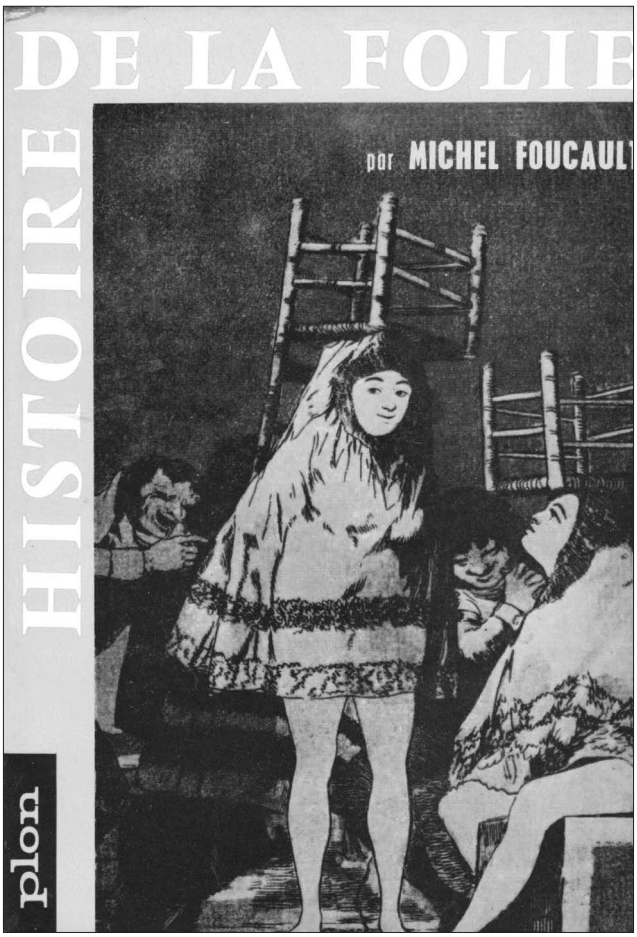
Abstract. The article analyzes the place of madness and folly in Baroque art and aesthetics. Breaking free from the jurisdiction of the "diabolical" thanks to the theory of temperaments and the development of physiology, in the 17th century madness gained rights to cultural circulation on a par with other manifestations of human nature and penetrated all spheres of art up to the "high" genres. Once in the general focus of attention and interest, madness became first a popular subject and then a principle of organizing an artwork. There appeared a special genre of "folia" linked with capriccio and meant to concentrate everything illogical, fanciful, unexplainable and unconventional from the point of view of the norm and canon of one type of art or another. Thus, although it neither formed part of the discourse on the norm nor lost its pejorative connotation, for the time being madness crossed the boundaries of the socially admissible and played more than a notable and significant part in Baroque aesthetics.
Keywords. Madness, folly, capriccio, bizzarie, Garzoni, Spelta, Tesauro, meraviglia, metaphor, etching, architecture, XVII–XVIII century.

> В течение первых пяти лет «October» по большей части предпочитал игнорировать глупость, будучи убежден, что, оставшись в одиночестве, она исчезнет… Но теперь, по истечении этих пяти лет, мы с возрастающей силой осознаем, что глупость никуда не делась. Напротив, она становится все более существенной, давящей, назойливой в своих притязаниях на центральное место, так что теперь угрожает заменить то, что больше всего ненавидит, а именно рациональный дискурс. Именно в этот момент безумие теряет свой комический блеск, становясь более темным и зловещим. Оно вступило в новое десятилетие как способ согласованного противостояния мысли, аргументации, обоснованности. Пришло время назвать его, описать его и активно стать его противником.
> Розалинда Краусс и Аннет Майклсон
>
> «Безумие художественного мира»
> Спец. выпуск журнала «*October*». 1981

В 1960-е годы в среде французских философов развернулась бурная полемика о безумии и картезианском сомнении. Ее отправной точкой стала резкая критика Жака Деррида на книгу Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху»[1] (илл. 1). В ней Фуко стремился показать, что европейский рационализм XVII века с его культом разума возникает в результате исключения безумия из культурной циркуляции. Выстраивая оппозицию картезианскому cogito, которое по определению не может быть безумным, Фуко использовал нейтральный термин «la folie», объединяющий в себе и безумие как недуг, и всю совокупность неразумного – сумасбродство, безрассудство, бессмыслицу, глупость etc. Фуко обосновывал свою позицию, опираясь на опыт «Размышлений» Декарта, который, как ему представлялось, истолковывал свой рационализм негативно, через тотальное отчуждение безумия.

На этих же пассажах Декарта сосредоточился в своей интерпретации «Истории безумия» и Деррида, считавший их ключом к пониманию всей книги в целом. Однако в ходе своего детального анализа он доказывал, что у Декарта нет этой оппозиции и *cogito* вовсе не исключает безумие. Напротив, картезианское сомнение, подозревающее весь мир в иллюзорности, само есть величайшее безумие. Но «даже если все то, что я думаю,

[1] «Folie et Deraison. Histoire de la folie a l´âge classique» [27] – таково полное название этого исследования, фигурирующее в первом его издании 1961 года. Более привычное название – «История безумия в классическую эпоху» – эта книга получила по своему второму изданию, вышедшему в 1972 году. Этому названию следует русское издание. В некоторых других переводах это заглавие претерпело определенные изменения. Так, например, английский перевод книги называется «Безумие и общество» («Madness and Civilisation: A history of insanity in the age of Reason», 1965). Это название унаследовало и немецкое издание («Wahnsinn und Gesellschaft», 1969).



1. Мишель Фуко. *Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху.* Первое издание. Париж. 1961

пропитано ложью или безумием, даже если не существует совокупность мира, даже если бессмысленность вторглась в совокупность мира, вплоть до самого содержания моей мысли, я все еще думаю и существую пока думаю […] Сумасшедший я или нет, Cogito, sum. Поэтому безумие, во всех смыслах этого слова, – только лишь вариант мысли (внутри мысли)…» [25, *56*].

Затянувшаяся на годы дискуссия Фуко и Деррида оказалась широко известной и чрезвычайно влиятельной в гуманитарной науке[1]. Однако несмотря на это статус безумия в культуре XVII века так и остается спорным и, мне кажется, что вовлечение в орбиту этого обсуждения истории искусства, эстетической теории и собственно художественных произведений может пролить любопытный свет на становление понятия «безумия», пусть не как медицинского термина, но как культурного символа, творческого принципа и метафоры.

[1] Существует обширная литература, посвященная истории и влиянию этой полемики. Достаточно вспомнить хотя бы относительно недавние публикации: [57 и 76]

* * *

К XVII столетию история художественной интерпретации темы безумия как аллегории человеческой глупости и восстания против здравомыслия имела собственную почтенную традицию. Она возникла как наследие средневековых карнавальных процессий и вылилась на севере Европы в особый жанр сатирической «дурацкой литературы» (*Narrenliteratur*), сформировавшийся на стыке клерикальной и народной культур [41, *202*]. Главной мишенью насмешек и морализаторства таких дидактических произведений, широко распространившихся после успеха «Корабля дураков» Себастьяна Бранта (1494), как правило, выступали не столько конкретные персонажи, сколько Глупость и Порок, проистекающие из человеческого неразумия и безрассудства.

В Священном Писании человек, сознательно игнорирующий заповеди Бога, назван «безумцем». Его глупость и бессмысленность деяний – антитеза не уму как интеллектуальной способности, а мудрости праведной добродетельной жизни в божественной гармонии. Поэтому фигура, демонстрирующая подобного рода безрассудство, нередко появляется уже в иллюминированных средневековых рукописях и сопровождает латинский перевод пятьдесят второго Псалма «Сказал безумец [*insipiens*] в сердце своем: “нет Бога”. Развратились они и совершили гнусные преступления» (Пс. 52.2)[1].

Безумие неверия чревато моральным пороком. Приверженцы порока не признают и не уважают закон Божий и также как сумасшедшие оказываются вне правил существования гражданского социума. И те и другие попирают границы нормы. Осознанно или нет это делается не так уж и важно.

Это сходство вплоть до нераздельности между понятиями глупости и безумия находит выражение в произведениях Иеронима Босха, Питера Брейгеля, Ханса Бальдунга Грина, Ханса Бургкмайра, Георга Пенца, Амброзиуса Гольбейна etc и в современной им дидактической литературе, где и дурак, и сумасшедший в равной степени демонстрируют недостаток, порок ума и следовательно умалишенность [38; 39].

Эразм Роттердамский сформулировал этот подход со всей отчетливостью, когда сказал, что «нет… ничего столь жалкого, как безумие, а величайшая глупость соседствует с безумием, вернее сказать, она-то и есть настоящее безумие» [12, *122*][2].

[1] Самые ранние известные изображения подобных фигур восходят к XII веку и представляют безумца, окруженного бесами, нашептывающими ему слова «нет Бога», написанные на свитке у него в руках. Однако уже в XV веке иконография безумца расширяется и появляется образ, который станет на долгое время классическим олицетворением безумия – человек, одетый в лохмотья, с перьями в волосах, который скачет верхом на палке и держит в руках детскую вертушку-флюгер, меняющую направление с изменением ветра и символизирующую непостоянство сумасбродной мысли. Подробнее о ранней художественной иконография безумия и глупости см. [34 и 71].

[2] Подробнее о сходствах и различиях аллегорий Безумия и Глупости см. [68, *55–66*].



2. Неизвестный гравер. *Der Narresneider*. Около 1570–1590. Офорт. Британская королевская коллекция, Виндзор

Аллегорические образы безумия и глупости, а также изображения отдельных героев – носителей различных свойств людского помешательства и греховности стали популярными сюжетами сперва гравюры на дереве, сопровождавшей публикации произведений жанра «дурацкой литературы», а затем и отдельной иконографической традицией, отнюдь не ограничивавшейся миром печатных книг. Живописные и гравированные композиции нидерландских и немецких художников XVI века буквально наводнены иллюстрациями пословиц о человеческой глупости, аллегориями безумств гнева, алчности и любви (илл. 2).

Однако при всем изобилии мотивов фолии, представленных в североевропейском искусстве XVI века вереницей дураков разных сословий и профессий, а также ослепленных безумием библейских и античных мудрецов, сам этот жанр никогда не претендовал на выход за пределы аллегории.

Изощренные литературные сатиры, как и изображенные на бумаге или доске сцены безумия, оставались чрезвычайно изобретательными эмблематическими абстрактными фигурами, характеризующими порочную человеческую натуру в целом, жалкие нравы современности, но не конкретное лицо и тем более не сам феномен «безумия».

* * *

Ситуация стала меняться, когда под воздействием развития разных сфер знания начался неуклонный процесс интериоризации безумия. Упрощенно говоря, на смену представлению о девиантном поведении как следствии мистического преображения, будь то блаженное иноумие юродства и самопроизвольного нищенства или же напротив бесноватость, то есть одержимость бесами, приходит представление о «внутреннем» органическом происхождении безумия. Оно перестает быть снизошедшим на человека мистическим опытом иного знания или дьявольского искушения, чем-то внеположенным сознанию, но начинает рассматриваться как достояние собственно человеческой природы, ее неотделимая и сущностная часть.

Эта тенденция оказывается непосредственно связана со все большей актуализацией античной теории меланхолии, согласно которой преобладание в человеческом организме черной желчи (*melaina chole*) над другими жидкостями оказывается чревато как рождением мрачного сатурнального гения, так и безумием. Подобные идеи, получившие развитие в сочинениях «галленистов», впоследствии были переосмыслены в русле кабалистической и ренессансной астрологии и новой философии творчества Марсилио Фичино и вскоре нашли отражение в десятках ученых трактатов, писавшихся естествоиспытателями, докторами, прелатами и придворными моралистами по всей Европе[1]. Повсеместное признание помрачения разума следствием процессов, происходящих в организме, неизбежно приводило к десакрализации безумия, постепенному лишению его ореола явления «не от мира сего».

Одним из важнейших этапов на этом пути стала публикация сочинения Хуана Уарте де Сан-Хуана «Examen de ingenios para las ciencias» (Исследование способностей к наукам, 1575). Настаивая на необходимости разделения наук – теологии и натурфилософии, вследствие непригодности инструментов естествоиспытателя к метафизическим вопросам и наоборот, Уарте полностью отвергал демоническую этиологию безумия и интерпретировал симптомы, обычно связанные с одержимостью дьяволом, сквозь призму гуморальной теории темпераментов и «morbus melancholicus» Гиппократа-Галена. При этом оба основных признака одержимости – владение незнакомыми языками (ксеноглоссия) и знание сокрытого (пророчествование и тайновидение), традиционно относимые к казуистике дьявольских наваждений, теперь благодаря естественнонаучной аргументации выпадали из юрисдикции экзорциста и инквизитора и объявлялись сферой сугубо медицинской практики. Таким образом, безумие, мания и меланхолия оказывались следствием чрезмерно «горячего мозга», распаленного из-за сжигания обильной «черной желчи» [9, *122*].

[1] Изучению истории меланхолии в Новое время посвящена поистине огромная исследовательская литература. Назову лишь несколько обобщающих классических и относительно недавних трудов: [44; 52; 61 и 13].



3. Маттеус Гройтер. *Врач, излечивающий фантазии и изгоняющий лекарствами безумие*. Около 1600–1620. Гравюра. Национальная библиотека Франции. Париж

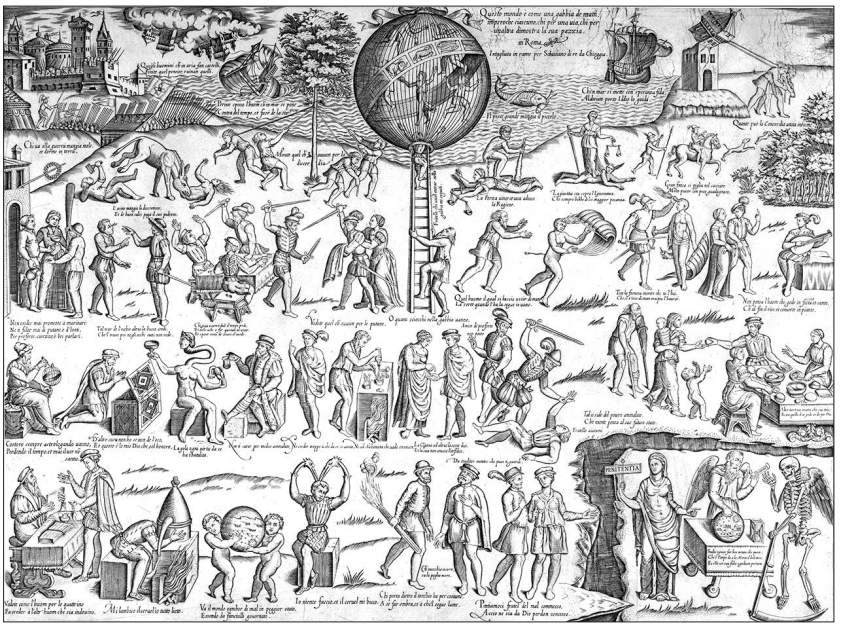
Несмотря на купюры и цензуру, которым неоднократно подвергался текст Уарте в посттридентской Европе и внесение «Examen de Ingenios» в указатель запрещенных книг в Португалии (1581), Испании (1583) и Италии (1590), число переизданий на разных языках и значение этого труда было поистине велико. В частности, Уарте считается вдохновителем меланхолии безумия Дон Кихота, сама заглавная характеристика которого «el ingenioso Hidalgo» (1605) несомненно отсылает к названию трактата «Examen de Ingenios» [30, *122*].

С началом «великой эры меланхолии» [60, *2*] понятие «фолия», рифмуемое с меланхолией и буквально в поэтическом смысле (в романских языках – фр. *folie/mélancolie*, ит. *follia/malinconia*)[1] и в переносном, прочно занимает свое место среди свойств человеческого разума.

На смену экзорцизму и почитанию юродивых и нищих, впрочем еще широко практикуемых в XVII веке[2] (илл. 3), приходит необходимость осмыслить безумие внутри самой человеческой природы, то есть сперва описать и систематизировать его, а затем включить в круг знания о мироздании и человеке.

[1] Например в популярной «безумной песне» Генри Перселла: «Poor senseless Bess, cloathed in her raggs and folly/ Is come to cure her lovesick melancholy» [33, *79*].

[2] Идея о различении симптоматики одержимости и меланхолии проникла даже в печатавшуюся по благословению Святого престола инструкцию для экзорцистов «Rituale romanum» 1614 года. В ее тексте отчетливо говориться о необходимости различать этиологию «чудовищного» поведения и проявлений чрезмерного и аномального, наблюдаемых у страдающих от «atra bile» (черной желчи) и от одержимости демонами: «In primis ne facile credat, aliquem à daemone obsessim esse, sed nota habeat ea signa, quibus obsessus dignoscitur ab ijs, qui vel atra bile, vel morbo aliquo laborant» (Ritvale Romanvm Pavli V Pontifice Maximum Ivssv Editvm, Venecia, 1679. P. 192) Цит. по: [24, *92*].



4. Себастьяно ди Ре. *Клетка сумасшедших.* Около 1557–1563. Гравюра. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

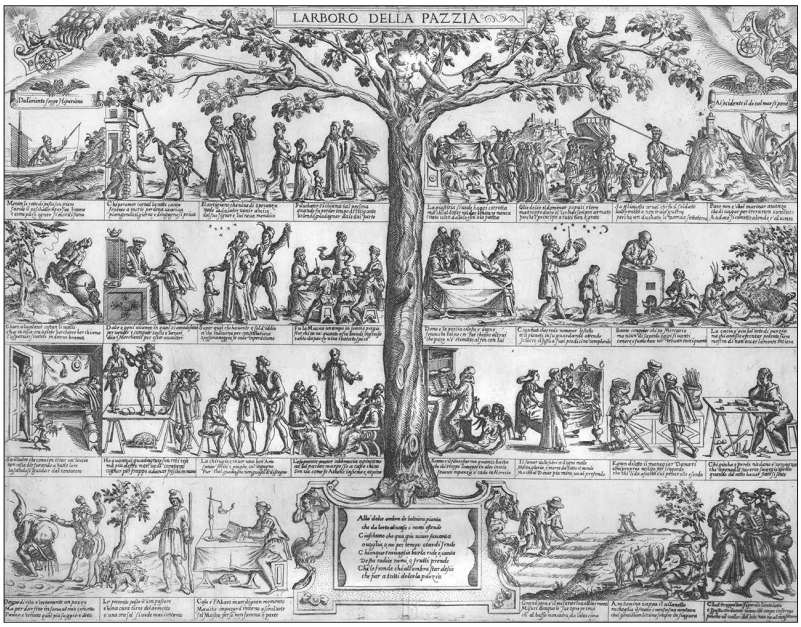
Первыми попытками такого упорядочения стали гравированные собрания всего «безумия мира» – своего рода бурлескные каталоги человеческой глупости на одном листе, вписывающиеся в популярную традицию сатирических изображений «мир вверх тормашками», «так мир вертится», «зерцало жизни человеческой» etc…

К числу наиболее ранних из них принадлежит римская сатирическая резцовая гравюра Себастьяно ди Ре (Sebastiano di Re) «Клетка сумасшедших» (*La gabbia de' matti*, 1557–1563), обыгрывающая известный афоризм Томмазо Кампанеллы «весь мир – лишь клетка безумцев» («Gabbia de' matti è il mondo») [28, *580*, 849]

Как и положено эмблемам, визуальные образы выражают заключенный в заглавии «девиз» буквально. Клетка изображена в форме земной сферы, внутрь которой по лестнице поднимаются несчастные, и снабжена подписью: «О, сколько глупцов устремляются к клетке» (O quanti sciocchi nella gabbia vanno). А под ней и по бокам – на пяти параллельных уровнях расположены многочисленные сцены со стихотворными комментариями, демонстрирующие всевозможные дурацкие выходки порочных и бессмысленных персонажей «театра безумия» (илл. 4).

Сюжетно к этому листу примыкает еще одна гравированная композиция «Древо безумия» (*L'arboro della pazzia*), отпечатанная Фердинандо Бертелли (*Ferdinando Bertelli*) в Венеции в 1568 году[1] [50, 14, № 7] (илл. 5).

[1] Одним из возможных литературных источников этой композиции можно считать карнавальную «Песнь безумия» (Canto della Pazzia), приписываемую флорентийцу Джованбатисте дель Оттонайо (Giovan Battista dell'Ottonajo) (1482–1527) – герольду великого герцога Лоренцо Медичи. В ней в частности говориться, что «Дерево Безумия (L'Alber della Pazzía), распускает



5. Джованне Амброджио Брамбилла (приписывается). *Древо безумия*. Около 1575–1599. Офорт. Британская королевская коллекция, Виндзор

Здесь центральное место занимает огромное дерево[1], крону которого населяют символы глупости, безрассудства, невежества и иллюзий восприятия – сатиры, обезьяны и совы под предводительством самого безумия – внушительной фигуры с женской головой и туловищем (ит. pazzia – женского рода) и покрытыми шерстью козлиными ногами. Лишенные проблесков разума дикие глаза сатиры и развевающиеся длинные волосы намекают на необузданность экстатического вакхического начала и отсылают к многочисленным перекличкам дионисийского культа и природы безумия. Хотя женская ипостась сатиров – изобретение постэллинистическое[2], она объединяет в себе наиболее значимые для образа

свои ветви над всеми смертными, включая молодых, красивых и некрасивых, стариков, и женщин». И каждый, будь то – клирики и купцы, солдаты и влюбленные, профессора и ветренницы, принцы крови и слуги, музыканты и актеры, люди скрывающие и демонстрирующие свое безумие – лишены рассудка на свой лад. Одним от древа достаются мелкие веточки и листья, другие – обнимают его ствол и взбираются на вершину. «Песнь безумия», видимо, была популярна довольно долгое время. Во всяком случае известно, что она исполнялась во Флоренции на карнавале в марте 1546 года как часть действа, происходившего на повозке безумцев (carro dei pazzi) представляющей разные категории сумасшедших в традиционном «морально-аллегорическом» смысле слова [70, *159–162*].

[1] Иконография которого, возможно, восходит к более ранним композициям «Древо плодов Фортуны», известным в Венеции с начала XVI века.

[2] Тем не менее изображение сатиресс знакомо итальянскому искусству XVI века и в частности встречается на рисунке сангиной Микеланджело «Вакханалия» 1533 года из собрания Британской королевской коллекции. 27.4 x 38.8 cm. RCIN912777

безумия черты дионисийского мифа, в различных изводах которого неоднократно упоминается о сокрушительном неистовстве Диониса, вселявшем «менадическое безумие» в своих спутниц.

Под ветвями дерева расположены четыре ряда миниатюрных сцен, каждая из которых посвящена определенному виду помрачения рассудка. Они включают тридцать сюжетов с комментариями, предупреждающими об опасностях утраты рациональности, свойственных различным занятиям и ремеслам. Бертелли последовательно показывает характерные примеры одержимости музыкантов, поэтов, ораторов и философов, демонстрирует удручающие картины безрассудных поступков солдат, путешественников, охотников и рыбаков, предъявляет сокрушительные последствия помешательства влюбленных, придворных, пастухов и многих других. Последняя, завершающая энциклопедию человеческой глупости композиция посвящена побиванию дурака камнями, причем в подписи отмечается, что хотя он и заслуживает осмеяния цель гравюры в целом – сделать очевидным, что те, кто считает себя мудрыми, столь же глупы [20, № 102].

Показывая максимально полный свод возможных проявлений безумного поведения, ранжируя его и снабжая комментариями-подписями, эти и подобные им листы представляли своему зрителю настоящий «театр безумия», *theatrum insanum*.

Однако в отличие от многочисленных ученых *theatrum*'ов этого времени – научных трактатов по ботанике, географии, механике, медицине, естественной философии – объединяющих и структурирующих всю наличествующую информацию в различных сферах человеческих знаний и деятельности, «театр безумия» не только принадлежал современной дискурсивной практике организации знания, но и одновременно травестировал ее (илл. 6).

Если тома серьезных *Theatrum Vitae Humanæ* (1565), *Theatrum Chemicum* (1602), *Theatrum Naturae* (1605), *Theatrum Machinarum* (1621), *Theatrum Botanicum* (1640) etc демонстрировали итоги постижения мира человеческим разумом, то *Theatrum Insanum*, напротив, предъявлял весь компендиум людского неразумия и тем самым претендовал на принципиально иную, внеположенную человеку точку зрения – божественный взгляд или позицию философа. В этом смысле каталогизация и экспонирование безумия оказывается частным случаем античного «theatrum mundi», где за разыгрываемой на подмостках мироздания людской жизнью наблюдают с высоты боги. Причем сама эта «человеческая комедия», как ее представляют стоики, «прямо от первого выхода и начала до занавеса – непристойна, провальна, суматошна и лишена меры чистой и безупречной… и есть постыднейшая и неприятнейшая из всех комедий» [5, *244*].

Единичные в середине XVI века эти и подобные им theatrum'ы человеческой глупости становятся все более популярны к концу столетия. Последующие издания дорабатывают и варьируют их мотивы и композиции, пока наконец из-под пера латеранского каноника Томазо Гарцони



6. Титульный лист книги: «Lawrence Beyerlinck. Magnum Theatrum Vitae» Humanae. V. 1 (A-B), 1665

не выходит в свет первая полноценная энциклопедия человеческого безумия, представляющая его виды уже не в тридцати картинках на одном листе, а ровно в таком же числе отдельных специализированных рассуждений (discorso) на восьмидесяти с лишним страницах.

Этот труд стал продолжением «Театра различных мозгов всего света» (Il Teatro dei vari e diversi cervelli mondani) [31] – первого опуса Гарцони в качестве морального писателя, напечатанного в 1583 году. В нем автор представлял миру универсальную классификацию человеческих умов, остроумно разделенных им на 55 категорий[1], каждой из которых посвящено особое «рассуждение». Список открывали «мозги спокойные и безмятежные», «мозги отважные и воинственные», «мозги веселые и жизнерадостные». Однако по мере продвижения вниз по списку отрицательные характеристики начинали неуклонно преобладать и в названии последних 19 категорий слово *cervelli* – «мозги», «умы» предстает в отчетливо негативной форме *cervellazzi*[2], условно переводимой как «скверноумие». Именно к разделу наиболее порочного «скверноумия» принадлежат и все виды человеческих безумств. Их список открывает сумасбродство «мозгов меланхолических и диких», затем следуют злокозненные заблуждения умов алхимиков и астрологов и, наконец, миновав ущербность голов «сумасшедших и чудаковатых», а также «безумных, неистовых и озверелых», Гарцони добирается до двух последних, поистине адских категорий безумия: «скверноумцев, действующих по своему разумению», то есть не подчиняющегося никаким законам, кроме собственных прихотей, и ««скверноумия, на которое не решился бы даже сам дьявол»»[3].

Демонстрируя таким образом максимально полный обзор человеческих гениев и характеров, Гарцони вслед за Уарте исследует склонности

[1] Эти категории объединены Гарцони в шесть более крупных разделов, названия которых построены на игре слов и варьируют основной термин «cervelli» (мозги, умы), путем прибавления различных суффиксов, вносящих соответсвующий смысловой оттенок: *cervellini, cervelluzzi, cervelletti, cervelloni, cervellazzi*. Они не выстраиваются в логическую систему, но отражают некий общий вектор снижения описываемых характеров по этической шкале (в духе воронки Ада Данте), где каждая последующая группа получает все более уничижительную характеристику.

[2] Образовано путем прибавления пейоративного суффикса «azzo»

[3] Перечисляемые главы следуют в книге в следующем порядке: *Cervellazzi malinconici e salvatici* (рассуждение XLVIII), *Cervellazzi alchimistici* (XLIX), *Cervellazzi d'astrologo* (L), *Cervellazzi matti e stravaganti* (LI), *Cervellazzi pazzi, furibondi e bestiali* (LII), *Cervellazzi da statuti e fatti a modo loro* (LIIII), *Cervellazzi de'quali il diavolo istesso non vuole impacciarsi* (LV).

различных умов, но с акцентом не на физиологическую этиологию причин социальной девиантности, а на демонстрацию самих возможных форм отклонения от нормы в виде собрания анекдотов, рассказов и примеров, проявляющих странности и экстравагантности, присущие представителям нашего рода.

Уловив острую потребность времени в энциклопедии подобной тематики, Гарцони пошел дальше и вскоре подготовил всеобщее обозрение человеческой глупости, порочности, чудачеств и сумасбродств, ставшее первым каталогом всего безумия мира. Книга увидела свет в 1586 году под названием «Больница неизлечимо помешанных» (*L'Ospidale de'pazzi incurabili*) [32], причем в трех типографиях одновременно – в Венеции, Ферраре и Пьяченце[1]. В ней Гарцони предлагал читателю совершить умозрительное паломничество по приюту душевнобольных – своего рода маршрут, проложенный искусством памяти, и наполненный знаками, образами и метафорами, объемлющими в себе и проявления безумия в медицинском смысле, и традиционные примеры порочного безрассудства в попрании божеских установлений, и патологические состояния, рассматриваемые как опасное отступление от нормы социального поведения. На этом пути автор делает 30 остановок, каждая из которых соответствует особой палате и категории помешанных. Есть среди них банальные грешники – винопийцы, развращенные, злобствующие, отчаявшиеся, ленивые и нерадивые. Есть персонажи, перекочевавшие в свои больничные покои прямиком из «Театра мозгов» – например меланхолики, астрологи, алхимики и каббалисты. И одних, и других мы уже встречали в гравированных *Theatrum Insanum*.

Вереница клинических состояний лунатиков, «френетических и делирийных», свихнувшихся от любви, исступленных и нуждающихся в путах, с трудом поддается линейной логике. Но как и в случае с «Театром мозгов», заданное Гарцони направление движения, в котором примеры девиаций от нелепых и причудливых постепенно нисходят к чудовищным (*ridicolo, il bizzarro, il mostruoso*), приводит к последней точке – палате «помешанных, заслуживающих тысячу повещений, или дьяволовых». Для них речь уже может идти лишь о наказании, но не об излечении и спасении.

Несмотря на общую негативную оценку любых проявлений неразумия в тексте трактата, в стихотворных капитолах самого Гарцони, Гвидо Казони и Теодора Анджелуччи, помещенных в качестве приложения в большинстве ранних изданий «Больницы», авторы произносят немало слов в «похвалу безумию». Называя его «милым, сладостным, благословенным» (*pazzia cara, dolce e benedetta*) и даже «святым безумием» (*sacra pazzia*), сравнивая с собранием красот мира и превознося простодушие

[1] Русское издание этого трактата в переводе, с комментариями и вступительной статьей Р.Л. Шмаракова готовится к печати в 2021 году в издательстве «Наука» (СПб.). Я сердечно благодарю Романа Львовича за предоставленную мне рукопись перевода и вступительной статьи, на которые здесь и далее я буду ссылаться [1].

и доброту умалишенных, смотрящих на мир чистой, нелицемерной душой, они по сути создают антитезу основной моральной посылке книги. И даже иронические пассажи, что «с *позиции философии иметь безумный мозг вещь хорошая, а быть благоразумным печально ибо не пользуются ли почтением и поклонением других поэты, музыканты и художники?… более прочих подверженные безумию и капризам*»[1] [15, *79*] лишь задают будущий вектор интерпретации помешательства.

Книга Гарцони оставалась чрезвычайно авторитетной на протяжении всего XVII века и не только бесконечно переиздавалась и была переведена на английский, немецкий и французский языки, но и послужила источником вдохновения для последующих авторов, чьи сочинения с откровенными и скрытыми апелляциями к «Больнице» не замедлили появиться.

Так, в 1607 году увидели свет два тома Антонио Мария Спельты, выпущенные в Павии под одной обложкой. Оба – с более чем любопытными заглавиями: «Мудрое безумие, источник радости, мать удовольствий, королева прекрасных гуморов» и «Сладостное безумие, опора капризных (*capricciosi*), забава чудаковатых, пища эксцентричных» [64 и 65].

В посвящении, традиционно открывавшем любой трактат, издатель представлял «Мудрое безумие» как сочинение, «полное учености, приверженности доктрине и моральных аргументов», однако первая же глава книги «Происхождение и заслуга безумия» звучала как гротесковый гимн всеобщему помешательству:

«не может быть причин для скандала, в том, чтобы чествовать безумие, думая, что оно в значительной степени господствует над мирскими вещами и заслуживает восхищения и аплодисментов за многие блага и удовольствия, которые приносит.

Безумие правит нами, притупляет наши самые тяжкие тревоги, отдаляет от нас самые суровые печали, утешает мужчин и радует женщин, смягчает горечь нашей жизни, побуждая нас строить сотни воздушных замков … Поэты, которые всегда водили большую дружбу с безумием, хотели, чтобы оно родилось от Плутона, бога богатства, и от изящной и приятной богини юности на счастливых островах, где не известны ни старость, ни страдания, ни заботы, где властвует веселье, торжествуют удовольствия, изобилуют радости, и нет недостатка в развлечениях, где произрастают фиалки всех видов, розы без шипов, душистые травы, деревья, богатые сладчайшими плодами, где, в целом цветет вечная весна.

Синьора Безумие (ит. *Pazzia* – женского рода) следовательно имеет благороднейшее происхождение, как по линии отца, так и по линии матери, и кроме того по месту своего рождения. Едва явившись миру, она наполнила человеческий род безудержным весельем и, чтобы поддерживать его

[1] Исследователи этого трактата обращают внимание, что при весьма претенциозном перечне источников и отсылок Гарцони, и откровенной аллюзии на «Похвалу глупости» в подзаголовках «lode della Pazzia» двух капитол, сам Эразм оказывается в «Больнице» фигурой умолчания, что вероятно объясняется необходимостью «сообразоваться с предписаниями жесткой посттридентской цензуры» [10, б.п.].

в постоянной радости, сразу взяла себе в компанию Венеру и Вакха, презирающих любой труд и отдающихся всяческим наслаждениям. Поэтому, нет человека, который не получил бы больших преимуществ от безумия» [64, *7, 8*].

Опираясь на предшественников (на Гарцони – открыто, на Эразма – прикровенно), Спельта предлагает собственную классификацию помешанных и ранжирует их не по формам проявления девиантности, а по родам занятий и влечений. В его инвентаре помешательств, которые «автор находит приятными, доставляющими удовольствие и достойными любви» [65, *1*], среди прочих оказываются: «безумие трехкопеечных рифмоплетов и композиторов» (*pazzia de poetastri e compositori da cappa spelada o da tre bezzi*), сумасбродство площадных «знатоков» латыни (*pazzia de' publici Maestri di Lettere*), помешательство писателей ((*pazzia de' scrittori*), неразумие астрологов, магов, некромантов и прорицателей (*pazzia degli astrologi, dei maghi, negromanti e indovini*), безрассудство азартных игроков (*pazzia dei giocatori*), умопомрачение влюбленных (*pazzia degli amanti*), сумасшествие птицеловов (*pazzia degli uccellatori*) и, наконец, завершает перечень «безумие благоразумных» (*pazzia de'savi*).

Эти и последовавшие за ними каталоги всего безумия мира, служившие одновременно кунсткамерой и энциклопедией, в свою очередь повлияли на метаморфозы их графических аналогов. Прежде всего, благодаря широкой известности и популярности «ученых» реестров человеческих маний и помешательств, снабженных подробными описаниями клинической картины и моральными «аргументами», гравированные сборники фолий утратили необходимость в поясняющих подписях-комментариях. Более того, из назидательной картинки они теперь порой превращались в ребусы и интеллектуальные шарады. Так, в «Клетке сумасшедших» Джузеппе Мителли требуют дешифровки не только различные изображенные сюжеты, но и само название-девиз «Il Mondo e per lo più gabbia di matti» (Мир по большей части клетка безумцев) (илл. 7).

Составленное, как ребус из букв и заменяющих слова изображений – земной шар (мир), грушевое дерево (игра слов «per» [предлог] и «pera» [груша]), клетка для птиц и четыре безумца в дурацких колпаках с детскими ветреными флюгерами в руках, – оно предполагает, что зритель прекрасно знаком с аллегорией безумного мира. Нет сопроводительных текстов и у разыгрываемых персонажами сцен. Стихотворный комментарий, помещенный в нижней части офорта, лишь проясняет некоторые причины, приведшие в клетку ее обитателей: жажда золота и славы, любовь и злость, тяга к разрушению и надувательству, словом «порочные аффекты <…>, жесты, высказывания и действия».

Но каждый волен сам толковать проявление слабоумия погруженного в экзегезу каббалиста или взирающего в подзорную трубу на небо астролога, ученого с книгой и лупой в руках, актеров комедии дель'арте, художника, музыканта, влюбленного, птицелова, турка-магометанина etc. Внятные для читателей Гарцони и Спельты эти аллегорические фигуры порочного безумия или безобидных чудачеств сегодня зачастую утратили прозрачность даже для специалистов и заставляют исследователей



7. Джузеппе Мария Мителли. *Мир – клетка сумасшедших*. 1684. Офорт. Британский музей, Лондон

блуждать наугад, предполагая, например, в турке – ироничную автоотсылку на исполненную Мителли серию гравюр против вторжения Османской империи в Австрию, а в сидящей на вершине клетки женской фигуре – аллегорию Фортуны [16, *165*, № 481]. Этот персонаж нам особенно интересен, поскольку на самом деле представляет не Фортуну, а персонификацию Безумия. Его образ, кодифицированный в «Иконологии» Рипы, где основным атрибутом безумия выступает детская игрушка флюгер, развлекающая неразумных младенцев своим вращением от ветра [58, *59*], несомненно восходит к более ранним прототипам иллюминированных рукописей и карт Таро [см. примечание 1 на С.110]. И хотя у Рипы «Безумие» описывается как мужская фигура зрелых лет, в аллегорических композициях XVII–XVIII веков оно нередко будет выступать в женском обличье, но уже не с козлиными ногами и обнаженной грудью, а в накидке или шутовском платье и с непременным флюгером в руке. Именно такой персонаж, например, олицетворяет помешательство на фронтисписе испанского издания «Дон Кихота», где женская фигура с флюгером, одетая в пестрый, украшенный бубенчиками шутовской наряд, протягивает рыцарю печального образа портрет Дульсинеи [35, *28*] (илл. 8).

Иногда флюгер заменяет пускаемый по ветру волан или воздушный шар, а сами картины безумия превращаются в популярные юмористические листы, посвященные сатире на различные гуморы, на ветренников, на «мнящих себя благоразумными», *etc.* Экфрасис изображений такого типа предлагает в своем трактате «Подзорная труба Аристотеля» (*Il Cannocchiale Aristotelico*) Эммануэле Тезауро. Он описывает как «некий веселый живописец, считавший, видимо всех на свете умалишенными, нарисовал на картине двух хохочущих безумцев, запертых в клетке, и подписал: «нас трое». Третьим безумцем обозвал он того, кто глядит на картину и читает подпись. Конечно же ему следовало написать «нас четверо» и посчитать самого себя за первого из сумасшедших. Другой же, создавая сходную по замыслу картину, нарисовал безумца в желтом и зеленом балахоне. В одной руке у безумца был пузырь, другой он подбрасывал волан из тех, какими забавляются мальчишки, кидая их против ветра. Однако вместо головы художник поместил на плечах того безумца Глобус, чтоб огласить тем самым свое мнение: Мир безумен. Снизу же он приписал слова того, кто из людей всех времен был всех разумней



8. Фернандо Антонио Карничеро. Фронтиспис книги *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA*. 1780. Гравюра резцом. Madrid

и всех безумней: *Stultorum infinitus est numerus (число глупцов бесконечно)*»[1] [8, *39*].

Если смысл флюгера и волана практически идентичен, то связь образа безумия с пузырем или воздушным шаром требует некоторых разъяснений. Чтобы понять присутствие этого объекта, нужно вернуться к этимологии итальянского слова «folle» (безумец), происходящего от латинского «follis» и означающего «кузнечные меха», «кожаный мешок», «надуваемая воздухом подушка» или «воздушный шар». В своей книге о средневековом литературном дискурсе безумия Патриция Серра отмечает, что в средние века значение «follis» расширяется и на лишенного рассудка человека, чей ум в своей бессмысленной пустоте и легкости скольжения с предмета на предмет уподобляется воздушному шару. Порочный характер этого свойства тем более очевиден, что в трудах отцов церкви «follis» обозначает телесную оболочку и соответственно «vacuus follis» – пустая оболочка, то есть человек, лишенный души [66, *47*].

Характерным ранним примером воплощения этого образа может служить фигура безумца [*insipiens*] в разноцветном шутовском костюме с воздушным шаром в руке, иллюстрирующая пятьдесят второй Псалом в Псалтыре Спенсера (ок. 1450) из Нью-Йоркской публичной библиотеки. Нередко в том же качестве атрибута безумия в руках у дурака вместо воздушного шара выступает волынка или кузнечные меха. В частности, чрезвычайно интересна карта Дурака с волынкой из знаменитой феррарской колоды Таро конца XV века «Сола-Буска» из Пинакотеки Брера. На ней рядом с изображением умалишенного с перьями на голове помещена разорванная на две части надпись «mato» (ит. *matto* – безумец), а также арабская цифра 0, указывающая на пустоту его ума и отсутствие души (илл. 9).

Несомненным преемником этой иконографической традиции представления безумия является и фигура *Capriccio*, появляющаяся

[1] Еккл. 1:15. Примечательно, что к этой же цитате обращается Сервантес, объясняя интерес к истории Дон Кихота: «Книга, написанная обо мне, удовлетворит немногих, – вставил Дон Кихот. – Как раз наоборот: ведь *stultorum infinitus est numerus*, а посему ваша история пришлась по вкусу множеству читателей» [7, *33*].



9. Неизвестный художник. *Дурак*. Карта Таро из колоды «Сола-Буска». Конец XV века Пинакотека Брера. Милан

в «Иконологии» Рипы. На гравюре Кавальера д'Арпино, сопровождающей описание начиная с издания 1603 года, «Каприччио» представлено в виде молодого человека, одетого в разноцветный лоскутный костюм (некоторые исследователи воспринимают его как шутовской) и шапку, украшенную перьями. Рипа поясняет, что поскольку capriccі зовутся идеи, проявляющиеся в живописи и музыке «необычным образом», то и их антропоморфная персонификация выглядит экстравагантно [58, *49*]. Юность изображенного – залог непостоянства и переменчивости каприччо, а его разноцветные одежды – отражение разнообразия идей и проявлений капризного ума. В руках у фигуры атрибуты – шпора, чтобы колоть остроумием, и кузнечные меха, как знак безумия (илл. 10).

* * *

Именно в XVII веке осмысление безумия, в принципе характерное для философии Нового времени, оказывается общим местом всего западного «философствования о человеке». Проблематика разума, скованного между двумя противоположными пределами – рационального и иррационального, естественного и сверхъестественного, и, наконец, человеческого и божественного, становится предметом напряженного внимания Монтеня, Декарта, Спинозы, Паскаля.

В изучении человеческой души, ее аффектов и девиаций, философия, наука и искусство, стремясь к созданию системного представления о мире, идут рука об руку. Каким бы огромным, бесконечно разнообразным и хаотичным ни представлялся этот мир, в руках барочного автора всегда есть каталог – спасительный инструмент преодоления и обуздания этого хаоса, придания ему завершенной формы. Ведь возможность порядка встроена в саму структуру реальности как божественного творения. Важно лишь все расставить на свои места и внести в реестр, служащий инвентарем множества, упорядочивающим изобилие вселенной. Поэтому без описания безумия любой каталог мироздания и энциклопедия человеческой натуры оказываются неполными и не релевантными. А поскольку механизм познания в эпоху барокко определялся полигисторическим принципом, то есть созданием компендиума всех отдельных знаний, причем компендиума настолько полного,

10. Кавальер д'Арпино. *Каприччио*. Гравюра из книги Чезаре Рипа «Iconologia». Rome, 1603. P. 49



что он был бы в состоянии представить мир и в его цельности, и в то же время – в достаточной полноте любой из частностей, то для обладания репрезентативной картиной мира человеку барокко было куда важнее включить безумие в общий перечень явлений, найти ему место, каталогизировать, иметь его в виду и «держать при себе», чем прийти к согласию относительно природы или этического содержания этого явления (как это было до и вновь будет позже – в эпоху Просвещения).

Освобождаясь благодаря теории темпераментов и развитию физиологии из-под юрисдикции «дьявольского», безумие не только обретало равные с другими проявлениями человеческой натуры права на культурную циркуляцию, но и проникало во все сферы искусства вплоть до «высоких» жанров, вдруг оказавшись всеобщим предметом внимания.

Свои претензии на создание и публичное экспонирование каталогов безумия предъявляли теперь не только романы, ученые трактаты, и гравированные сатирические картинки, но и театральные постановки.

Французский придворный драматург Тристан Отшельник (*Tristan L'Hermite*) на протяжении 1630–1640-х годов намеренно и последовательно создает целую антологию безумия, возникающего из-за острого и мучительного осознания недостаточности разума для объяснения коловращений человеческой судьбы. При этом сам термин «безумие» (фр. *la folie*) драматург традиционно использует в очень широком смысле, включая в него временное помрачение рассудка, помешательство, исступление, пароксизм страсти и отчаяния и, наконец, то, что обычно называют безрассудством (*égarement*) – отход от рационального[1]. Причем не только трагедии, но равно комедии и трагикомедии, написанные в первые декады XVII века, становятся, по словам историка театра Джонатана Маллинсона, «типичным продуктом широко распространенного интереса к безумию», в котором фигура помешанного служит для создания множества драматургических эффектов – захватывающего зрелища галлюцинаций растроенного сознания, патетической потери разума в агонии любви и раскаяния, комических столкновений притворных полоумных и лунатиков с реальностью [49, *12*]. Действие одной из таких весьма успешных пьес Шарля Беи «Больница помешанных» (*L'hospital des fous*) даже происходит

[1] Каждая из пьес Тристана Отшельника сосредоточена лишь вокруг одной из форм и градаций безумия. Однако собранные вместе, они представляют полный каталог всех видов безумия, вызванных аффектами: 1) помешательство, вызванное чувством вины и угрызениями совести демонстрирует истерическое раскаяние Ирода, впадающего в амнезию и отказывающегося от реальности ради воображаемого мира, где казненная им Марианна по-прежнему жива (*La Mariane*); 2) исступление ярости, спутанное сознание и галлюцинации Нерона, бросающего богам обвинение в свершенной по его воле казни Сенеки (*La Mort de Sénèque*). 3)«безумие мудреца» Ариста, вызванное мучительным осознанием того, что разум и знания, которые он всегда ставил во главу своей философии, лишь иллюзия мудрости, не способная умалить боль и печаль, вызванные ударами судьбы и смертью дочери (*La Folie du Sage*) 4) суицидальное отчаяние влюбленной в Османа дочери муфтия и, наконец; 5) святое экстатическое безумие Мустафы (*Osman*). Подробнее об этом см. [17, *539–547*].



11. Гверчино. Гротескная голова. Около 1620–1640. Перо, кисть. Британская королевская коллекция, Виндзор

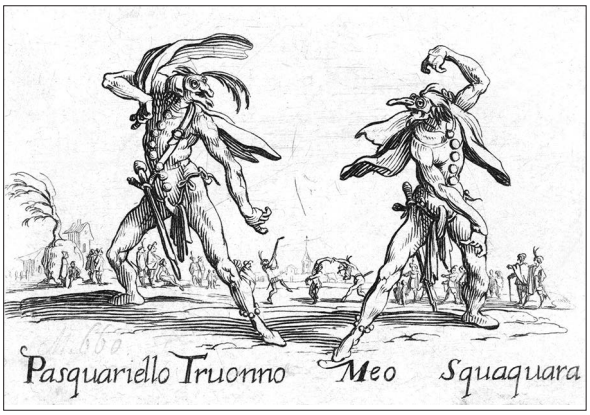
в сумасшедшем доме, и его пациенты, никак не связанные с развитием основной сюжетной коллизии, то и дело выходят на сцену, что само по себе представляет огромный интерес и удовольствие для зрителя.

По иному переосмысляют задачу репрезентации безумия и художники, у которых на фоне вечно актуальной дидактики аллегорических и сатирических композиций появляются новые темы. Среди них прежде всего – физиология и философия безумия. Первая выражается в попытках передачи различных аффектированных состояний, вызванных помрачением разума, в изучении и каталогизации их мышечной механики. Физиогномика безумия обретает статус самодостаточного объекта изображения. Таковы, например, гротесковые портреты сумасшедших Гверчино из королевской коллекции Виндзорского замка (илл. 11) или гравюра Хенрика Хондиуса I по рисунку Питера Брейгеля «Танцевальная эпидемия в Моленбеке». (илл. 12). К этому же сюжетному ряду иногда относят и знаменитую гравированную сюиту Жака Калло «Танцы сфессании» (*Balli di Sfessania*) (илл. 13), включающую двадцать четыре одинаковых по размеру офорта. В частности считается, что некоторая загадочность серии с ее причудливыми персонажами комедии дель арте, облаченными в нелепейшие костюмы и выполняющими абсурдные телодвижения, связана с традицией изображения характерных для Европы XV–XVII веков танцевальных маний или эпидемий, затмевающих сознание сотен людей[1].



12. Хенрик Хондиус I по рисунку Питера Брейгеля «Танцевальная эпидемия в Моленбеке 1564 года». 1642. Офорт

[1] Споры относительно сюжета сюиты Калло во многом связаны с ее названием «Танцы сфессании», до сих пор вызывающим бурные споры. Первое упоминание этого танца известно по описанию неаполитанского карнавала 1588 года, а также благодаря более ранним стихам маркиза Джованни Баттисты дель Туфо: «глядя на этот танец…, прозванный в Неаполе Сфессания, мои дамы без всякой платы излечились бы от жара и мигрени». Этимология слова «Сфессания» прослеживается от названия народного танца, на «терапевтической» функции которого строится одна из трактовок происхождения острогротескового характера изображений Калло. Согласно исследованиям Антона Джулио Брагальи, автора фундаментальной истории итальянских народных танцев, «Сфессания – это царство изнуренных танцем, пляшущих в безумном приступе тарантизма» [18, *177–185*]. Само слово «sfessania» ученый связывает с диалектным неаполитанским прилагательным «sfessato», которое можно перевести как «усталый, изнуренный, обнищавший, бедный» или глаголом «sfessare» («трепать, бить



13. Жак Калло. Паскварьелло Труонно–Мео Скваквара. Лист из серии «Balli di Sfessania». 1621. Офорт. Частная коллекция, Москва

Философский аспект, напротив, предполагает отражение в живописи актуальных моральных вопросов, связанных с поисками границ гениальности, героизма, новаторства и безумия. В частности, художественную трактовку получает оживившийся в философской литературе XVII века диспут мнимого безумия мудреца с мнимой разумностью здравомыслящего человека, то есть спор между «мудрой глупостью» и «глупой мудростью»[1]. Его визуальным воплощением становятся многочисленные

кого-либо») и объясняет его использование в названии танца массовыми истерическими эпидемиями, получившими название «тарантизма» и наблюдавшимися в Италии в XVI–XVII веках в виде очень продолжительных, до изнурения и судорог, танцев, возникавших согласно механизму индукции. Этот танец также носил имя «тарантелла», так как был связан с суеверным представлением о том, что благодаря совершаемым телодвижениям можно спастись от отравления ядом после укуса тарантула. Встретить крестьянина или крестьянку, танцующих в трансе и называемых *tarantolati* можно было и на деревенских улицах, и на городских перекрестках. Группы странствующих музыкантов ходили по Южной Италии и аккомпанировали танцующим страдальцам, верившим, что необходимо плясать до упаду, пока яд не выйдет вместе с потом наружу. Тарантизмом, ставшим одной из последних европейских маний, медики заинтересовались еще в XVI веке. А в том же 1621 году, когда Калло гравировал свою серию «Балли», итальянский врач Эпифаний Фердинандо подробно описывал симптомы тарантизма и свои наблюдения над их успешным излечением музыкой и танцами. Рассматривая гравюры Калло, Брагалья находит множество характерных для Сфессании поз и персонажей, а также современных врачебных уловок, призванных бороться с массовой истерией, и учитывая тот факт, что на гравюрах изображены герои комедии дель арте, делает вывод, что «попадая в руки комедийных актеров, танцы безумцев становились объектом жесткой пародии», демонстрируемой на карнавалах и призванной в сниженной и гротесковой форме демонстрировать горожанам дикие ужимки одержимых «сфессати» [73, *109*].

[1] Этот спор отсылает к словам Первого послания апостола Павла к Коринфянам: «Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие [*stultitia*] пред Богом, как написано: уловляет мудрых в лукавстве их» (III, *18–21*). Слова апостола, сопрягаемые с христианской идеей отказа от материальных благ, традиционно побуждали видеть боговдохновенный

полотна, посвященные античным философам, чей отказ от земных благ в пользу проповеди добродетели бедности, самодостаточности и единения с природой, как раз был модным предметом рефлексии на тему: может ли мудрец и философ жить в достатке при дворе, сохраняя независимость мышления и беспристрастно предаваясь интеллектуальным штудиям или он должен, как завещали киники и стоики, развивать мудрость в полном аскетическом уединении. И, соответственно, можно ли видеть, например, в решительных жестах отрешения от всех мирских благ Диогена и Кратета Фиванского – пример давно утраченного героизма «Золотого века» или лишь эксцентрическую, но бессмысленную и безумную выходку.

Причем здесь, в отличие от пропедевтических аллегорий безумия, ответ мог быть неоднозначен. И если автор подобных живописных композиций Сальватор Роза под влиянием бесед и трудов иезуита Даниелло Бартоли и морального философа Паганино Гауденцио[1], принялся за сочинение собственного сатирического диалога в стиле Лукиана «О презрении к богатству»[2], в котором оправдывал обвиняемого в глупости Кратета множеством преимуществ простой, не зависящей от мирского богатства и славы жизни. То Джонатан Свифт, напротив, к концу 1690-х годов приступил к сочинению «Отступления касательно происхождения, пользы и успехов безумия в человеческом обществе», где убеждал своих читателей, что «великие создатели новых философских систем» во всем «похожи на теперешних общепризнанных последователей своих из Академии нового Бедлама… Такими были Эпикур, Диоген, Аполлоний, Лукреций, Парацельс, Декарт и другие; если бы они сейчас были на свете, то оказались бы крепко связанными, разлученными со своими последователями и подвергались бы в наш неразборчивый век явной опасности кровопускания, плетей, цепей, темниц и соломенной подстилки». И даже пришел к заключению, что «это безумие породило все великие перевороты в государственном строе, философии и религии» [6, *122* и *125*].

* * *

Десятилетия ужасных религиозных войн и последовавшие за ними кризис и некоторое ослабление церковной цензуры привели не только к переизданиям, переводам и дальнейшему распространению названных

аспект «безумия» в простодушии и бескомпромиссной аскезе, феномене юродства и нищенствующих орденов. «Мы, безрассудные, расценивали жизнь Святых как безумие: теперь мы видим, что они были благоразумны, а все мы – безумны. И это значит, что Мудрость плотская противоречит духовной, а не наоборот», – гласит текст знаменитого иезуитского наставления «Против любви к миру» [55, *413*].

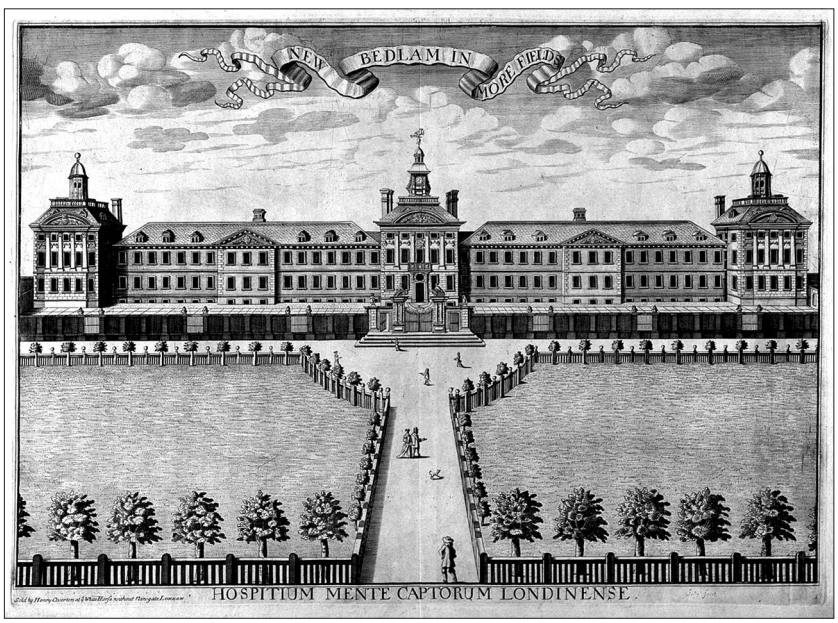
[1] Речь идет о флорентийском издании трактата *Uomo di Lettere* Бартоли, вышедшем в свет в 1645 году с посвящением Сальватору Розе [45, *2*].

[2] По сведениям, приводимым Катериной Вольпи [72, *435*], предназначенный для декламации диалог Розы *Dialogo del disprezzo delle ricchezze* сегодня хранится в Библиотеке археологии и истории искусства в палаццо Венеция в Риме и опубликован в книге Одзолы [54, *232*].

трактатов, но и способствовали новой волне популярности более ранних, находившихся под запретом сочинений. Так, столетие 1630–1730-х годов бьет все предшествующие рекорды по переводам и переизданиям «Похвалы глупости» Эразма [63, *13*]. Только во Франции за это время появляется три новых перевода, причем последний из них выдерживает 22 издания[1]. Завершающий эпоху «помешательства на безумии» перевод Никола Гедевиля (*Nicolas Gueudeville*) 1713 года вообще чрезвычайно любопытен, так как его язык адаптируется в соответствии с современными правилами приличия, рисунки Гольбейна уступают свое место элегантным фигурам Шарля Эйзена, одетым по последней моде, а сама Глупость меняет свои греческие и латинские имена Мория и Стультиция (*Moria, Stultitia*) на современные французские Мадам Глупость и Мадам Безумие (*Dame Sottise, Dame Folie*).

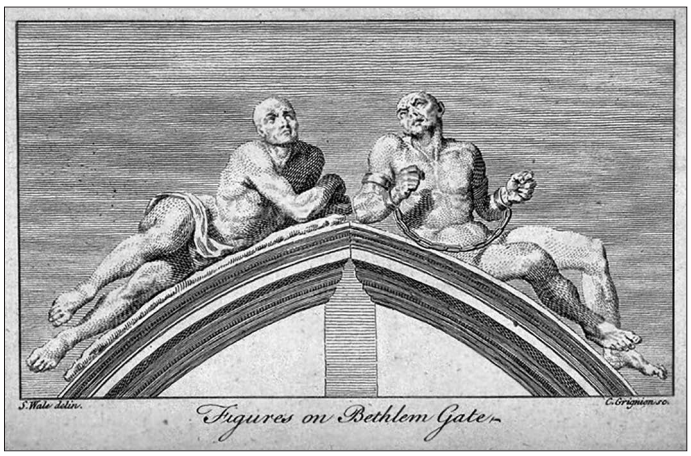
XVII век оказывается временем великих безумцев – Гамлет, король Лир, Дон Кихот и даже «стеклянный человек» Сервантеса, уверенный в своей хрупкости и страдающий признанным сегодняшней наукой психическим расстройством «стеклянное заблуждение».

Неудивительно, что посещение госпиталей для умалишенных становится в эту эпоху частью светского образования и публичного развлечения. В частности, когда в 1670-х годах в Лондоне по последнему слову науки было выстроено новое здание больницы Святой Марии Вифлеемской, или Бедлама (сокращение английского Bethlehem) (илл. 14), то по выходным туда стали пускать публику. Заплатив несколько пенсов и пройдя через



14. Роберт Гук. Госпиталь Марии Вифлиемской. 1674–1676. Гравюра Роберта Уайта по рисунку Томаса Картрайта. Британский музей, Лондон

[1] Версия 1642 года адресована читателям – адептам недавно созданной Академии Ришелье, перевод 1671 года видит своей целевой аудиторией публику парижских салонов.



15. Чарльз Гриньон по рисунку С. Уэйла. Скульптуры Кауса Гиббера на воротах Бедлама. 1784. Офорт. Британский музей, Лондон

парадный вход, украшенный скульптурами Кауса Гиббера, представляющими две разновидности помешательства – меланхолическое и неистовое [75], каждый желающий мог наблюдать за «безумными выходками несчастных» [67, *315*] (илл. 15).

Неизменно посещал дома умалишенных во время своих европейских турне и Петр I, что обычно воспринимается историками как признак его уникального и даже эксцентричного любопытства к государственному устройству других стран, а по сути вполне укладывается в общеевропейскую традицию ранних барочных Гран-туров.

Подобная практика сохранялась всю первую половину XVIII века и нашла выражение в знаменитой заключительной сцене в Бедламе из цикла «Карьера мота» Уильяма Хогарта. Эта композиция столь хорошо известна, что едва ли имело бы смысл на ней останавливаться, если бы не одна примечательная деталь – несомненная принадлежность изображенной художником сцены к традиции гравированных аллегорий «мир – клетка безумцев» (илл. 16). Почти все анонимные обитатели дома призрения – влюбленный меланхолик с портретом возлюбленной на груди, «астроном», смотрящий в скрученный трубочкой лист-телескоп, религиозный фанатик, впадающий в ересь исступления, натурфилософ, постигший законы мироздания, сумасшедший скрипач, мнимый владыка мира, одержимый манией величия, и даже светские дамы, явившиеся в этот вертеп помешательства с визитом и олицетворяющие безумие внешнего мира «здравости» – легко находят прототипы в гравированных барочных каталогах человеческих фолий. Более того, изображение земного шара, возникающее на стене Бедлама под рукой полоумного ученого, кажется буквальной иллюстрацией той самой клетки мирских пороков[1].

[1] В более поздней версии композиции 1763 года, соответствующей третьему состоянию гравюры, Хогарт перекрывает земную сферу изображением реверса английской монеты полпенни с фигурой Британии, превращая таким образом универсальную аллегорию безумного мира в сатиру на слабоумие именно Британской империи.



16. Уильям Хогарт. Том Рекуэлл в Бедламе. Лист 8 из цикла «Карьера мота». 1735. Гравюра резцом. Британский музей, Лондон

Таким образом, композицией лондонской «больницы неизлечимо помешанных» Хогарт вольно или невольно подводил итог не только беспутной и порочной жизни своего героя – молодого повесы Тома Рекуэлла, но и полуторавековой истории экспонирования безумия. За это время многообразные картины сумасшествия, предъявляемые различными видами искусств, успели пережить столь бурный всплеск популярности, что само безумие, хоть никогда и не становилось частью дискурса нормы и не утрачивало пейоративные коннотации, на время вторглось в границы социально допустимого и сыграло более чем заметную и значимую роль в эстетике барокко.

* * *

Принципиальный поворот в истории художественной интерпретации помешательства произошел в момент превращения безумия из сюжета в сам принцип организации произведения. На смену описанию и живописанию безумия пришло творчество по его законам. Возник особый жанр «фолии», призванный сосредоточить в себе все алогичное, причудливое, странно-необъяснимое и неконвенциональное с точки зрения нормы и канона того или иного вида искусства.

Пока сумасшедшие дома служили импровизированными театрами «человеческой природы», а их пациенты поневоле превращались в актеров, в европейском театре сложился собственный пародийный жанр сценки-«фолии», представляющей в бурлескной форме принятый уклад городской общественной и частной жизни.

Музыкальная «фолия», отсылающая к уже упоминавшимся хореоманиям и безудержному народному португальскому танцу, открыла композиторам эпохи барокко новые горизонты импровизационного метода.

К середине XVII века сочинительство подобных фолий вышло далеко за пределы Пиренейского полуострова и дань вариациям на эту тему отдали Фрескобальди и Корелли, Люлли и Куперен, Вивальди и Карл Имманиул Бах. Параллельно с танцевальной фолией в Англии в середине столетия расцвела традиция драматических «безумных песен», вызвавшая к жизни поэтические размышления об уязвимости человеческой души, для которой уход в иррациональный мир оказывается единственно возможным способом защиты от безжалостной реальности. Такие «Mad songs» – развернутые песни-баллады, похожие на небольшие оперные сцены, изображающие поведение безумцев, требовали от исполнителя не только вокального мастерства, но и выдающихся актерских данных. Поэтому многие из этих сочинений создавались специально для «поющих» актрис того времени, в числе которых знаменитые Энн Брейсгёрдл и привлекшая внимание Петра Первого Летиция Кросс.

Пик популярности безумных песен пришелся в Англии на середину – вторую половину XVII века, когда интерес к иррациональному поведению и образу мыслей достиг апогея, а главными опусами нового жанра стали «Том из Бедлама» Джона Копрарио и «Бесс из Бедлама» Генри Пёрселла[1].

Ничуть не меньший успех «фолия» обрела в архитектуре, не случайно оксфордский этимологический словарь примерно с 1650-х годов фиксирует архитектурное значение «безумства» (*folly*), определяя его как «дорогостоящую конструкцию, считающуюся проявлением безумия или глупости в строительстве». Отныне фолией называется декоративная постройка, которая не имеет никакой реальной цели, кроме создания визуального эффекта. Они появляются в усадебных парках просто для того, чтобы удивлять и восхищать[2]. Истинная садовая фолия могла обмануть прогуливающегося визитера эффектом реального здания, однако именно отсутствие функции являлось определяющей родовой чертой садовых безумств барокко и отличало их от не менее элегантных функциональных павильонов. Такая иррациональная, не имеющая никакой практической цели садовая затея могла переносить владельца усадьбы в экзотические места – китайскую пагоду или друидский храм, турецкую палатку или языческое капище, одиноко стоящую стену мифологической постройки или даже древнюю римскую руину. В каком-то смысле фолии были плодом игры воображения, но в то же время и памятными «сувенирами», напоминающими о других временах и отдаленных местах (илл. 17).

[1] Музыковед и сопрано Ребекка Листер, подчеркивает, что для изображения поведения сумасшедших героев композиторы использовали резкие гармонии, астинантный ритм, необычные скачки мелодии, риторические повторы, внезапные перемены темпа и размера, которые выделили безумные песни в самостоятельный вокальный жанр. Подробнее об этом см.[46]

[2] Первыми подобными безумиями оказались сооружения, возведенные в поместьях богатых английских землевладельцев в конце XVI-го и начале XVII-го века и, как правило, навеянные идеями, привезенными из путешествий, однако своего расцвета и пика популярности садовые безумства достигли в следующем XVIII веке, когда они стали неотлемлемым компонентом элегантных французских и английских садов.

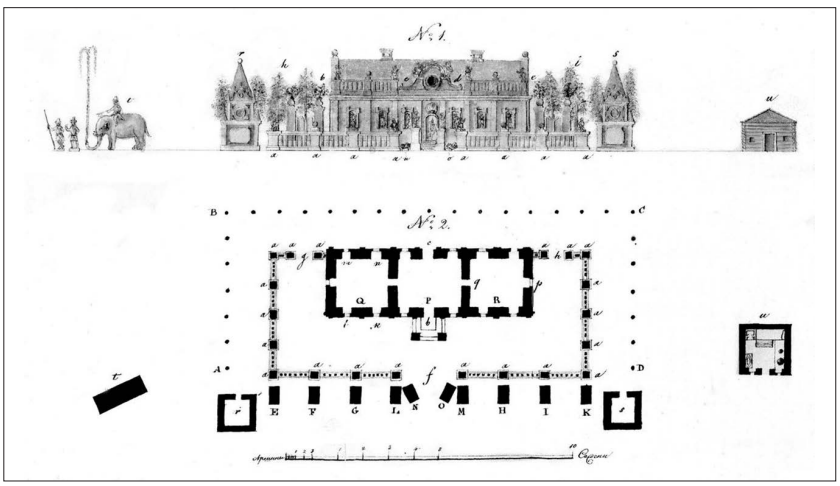


17. Ричард Касл. Фолия или обелиск Конолли. Каслтаун-хаус. Селбридж. 1740. Фотография

Чем более дорогой и бессмысленной оказывалась постройка, тем полнее она реализовывала идею архитектурного безумства. Более того, важный в профессиональном строительстве фактор долгосрочности существования конструкции здесь отнюдь не был главенствующим. Для создания архитектурных безумств порой применяли самые экзотические и недолговечные материалы, например песок и раковины, при этом обставляя сам процесс строительства по всем правилам «большой» реальной архитектуры. В этом смысле петербургский «Ледяной дом» Анны Иоанновны, возведенный изо льда со всей серьезностью научного подхода и эксперимента, вполне принадлежит традиции барочных архитектурных фолий (илл. 18). Ведь мода на архитектурные безумства позволяла архитекторам потворствовать их воображению, а также опробовать идеи и знания, не находившие применения в практике полномасштабного строительства.

Претворение безумия в сам принцип возведения садовой постройки весьма наглядно иллюстрируется еще в «Больнице» Гарцони. Заглядывая в палату, где томятся безумцы «своенравные и исступленные» (*pazzi bizzari e furiosi*), автор заключает, что их помешательство «состоит в перемене мыслей и действий, которая разрешается наконец во что-нибудь своенравное и прихотливое (*cappriccioso*), в полном соответствии с таким состоянием духа» [1, *б.п.*]. И приводит далее характерный и чрезвычайно любопытный пример подобного рода сумасшествия:

«*В наши дни великое своенравие выказал некий Клавдио из Сало, который, имея дом в деревне, доставшийся ему в наследство от отца, однажды решил придать всей постройке вид голубятни, но через несколько дней пришла ему прихоть сделать из нее твердыню, окруженную бастионами, со рвами и укрытиями, наподобие крепости; едва с этим было кончено, его расположение переменилось, и он велел срыть ее до основания, разбив*



18. План Ледяного дома из книги Георга Крафта «Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санктпетербурге в Генваре месяце 1740 года Ледяного дома…». СПб., 1741

на этом месте садик с прекрасными апельсинами, когда же они подросли до порядочной высоты, однажды по прихоти (capriccio) велел выкорчевать их все» [1, *б.п.*].

Описывая безумное поведение капризного и своенравного Клавдио, Гарцони предлагает своему читателю не что иное, как рецепт постройки типичной садовой «фолии» – бессмысленного сооружения, воздвигаемого и разрушаемого по случайной прихоти владельца[1]. Но не менее важно в этом фрагменте и другое – то, какой вид безумия оказывается в данном случае продуктивным. Это – безумие причудливое (*bizzaro*), капризное и своенравное (*cappriccioso*), размещенное Гарцони в палате номер 23 на подступах к «дьяволовым помешанным» или, пользуясь терминологией Спельты, «безумие капризных (*capricciosi*), забава чудаковатых, пища эксцентриков (*bizzarri*)». Каждое из этих понятий станет основой собственной художественной генеалогии, и параллельно с фолиями XVII век наполнится разного рода «capriccio» и «bizzarie», также подразумевающими капризы ума, выверты иррациональной фантазии и воображения, интригующую смену тем и настроений.

Однако полнота смысла каждого из этих декларативно используемых терминов, будь то фолия, каприччо или бицц ария, раскрывается только в сочетании всей триады. Безумие, но лишь определенного типа, – прихотливое и своенравное. Причуда и каприз, но претендующие на масштаб тотального помешательства, связанные с ним негативные коннотации, удивление и шок.

Эта взаимосвязь каприччо и безумия, их взаимная открытость видится авторам XVI–XVII веков в самой этимологии слова «каприччо»

[1] Проникшая в Россию XVIII века мода на такие увеселительные декоративные павильоны принесла с собой и адаптацию их названия в русском языке, где такого рода постройки получили имя садовой «затеи» или «каприза», что позволяет в рассматриваемом контексте говорить о сохранении семантических нюансов.

происходящего от безрассудно прыгающей по горам «козы» (capra)[1]: «изобретательные умы называются на тосканском языке капризными (caprichosos), ввиду того сходства, которое они имеют с козами; коза никогда не отдыхает на равнинах, но всегда любит ходить в одиночестве, не сопровождаемая никем, по скалам и высотам и спускаться в глубокие ущелья, где нет никаких тропинок» [9, *124*]. «Козлиные повадки» скачущего с места на место в поисках «новых вещей» изощренного ума и обеспечивают на протяжении XVII столетия амбивалентность его моральной оценки. Остроумный и экстравагантный, он способен создавать новые и неожиданные идеи, но неизменно чреват обрывом в бездну – буквальным, в случае козы, и метафорическим – за пределы нормы – для человеческого гения. Даже Уарте, один из первых апологетов такого типа ментального устройства, предупреждает, что «этот вид ума очень опасен для теологии, где ум должен быть связан тем, что говорит и разъясняет католическая церковь, наша мать» [9, *125*]. Применяя общую теорию человеческих способностей Уарте к сфере живописи, Винченцо Кардуччи буквально цитирует пассаж о безрассудстве горных животных и сообщает, что прославленных художников «сравнивают с козлами, потому что они идут по пути трудностей, изобретая новые концепции и мысля высоко, вне привычного и обыденного, они ищут новые тропы через горы и долины, ценой больших усилий, новые пастбища, где можно питаться; то есть все то, чего не делают овцы, которые всегда смирно следуют за стадом, и с которыми можно сравнить копииста. Отсюда и взята привычка называть новый замысел художника каприччио» [22, 40–40об][2]. Казалось бы, контекст, в котором Кардуччи рассуждает о каприччио, сугубо комплиментарный, но амбивалентность безрассудной прихоти, выламывающейся за рамки принятых правил, неизбежно проявляется и в его аргументации. Стоит лишь дойти до оценки современной художественной практики, как автор важнейшего теоретического трактата «О превосходстве живописи» высказывается о капризном гении крайне негативно и, в частности, характеризует Караваджо как «чудовище изобретательности» (*monstruo de ingenio*), творящее «без правил, без доктрины, без обучения (*sin preceptos, sin doctrina, sin estudio*), исключительно благодаря силе своего гения». Далее для пущей убедительности Кардуччи пускает в ход те же намеки на близость дьявольскому сквернoумию, которые уже опробовал Гарцони: «*Я слышал, как один ревнитель нашей профессии говорил, что появление этого человека (Караваджо – А.К.) предвещает гибель и конец живописи, так же, как явление в конце видимого мира Антихриста, притворяющегося настоящим Христом и совершающего ложные* и могущественные чудеса

[1] Подробнее об истории жанра каприччио см.:[21; 42; 48 и 74]

[2] При этом Кардуччи разделяет ad verbum не только энтузиазм, но и опасения своего предшественника по отношению к строптивому своенравию капризных в сфере теологии и заранее оговаривается: «Позор мне и всем тем, кто столь безрассуден и дерзок, что без размышления и исправления души своей вознамерится в этом мире написать портрет Пресвятой Царицы Ангелов, Матери Вседержителя» [22, *14*].

и чудовищные деяния, заберет с собой на вечные муки множество людей, тронутых его трудами, которые казались столь восхитительными (хотя на самом деле были обманчивыми, фальшивыми, лишенными истины и долговечности)» [22, 89, 89 об].

Прихоть своенравного ума приводит не только к отклонению от церковных догматов, но и к еретическому отказу от традиционных норм и принципов композиции, к искусству не по правилам, «неправильному» и «нарушенному» стилю, к манифесту личной свободы, неповиновению закону и государству, либертинажу, дуэлям, заговорам и всему тому спектру политических и социальных проявлений сознательного выхода за пределы господствующей нормы, которые определили интеллектуальный и культурный контекст эпохи «безумной вольницы барокко» [23].

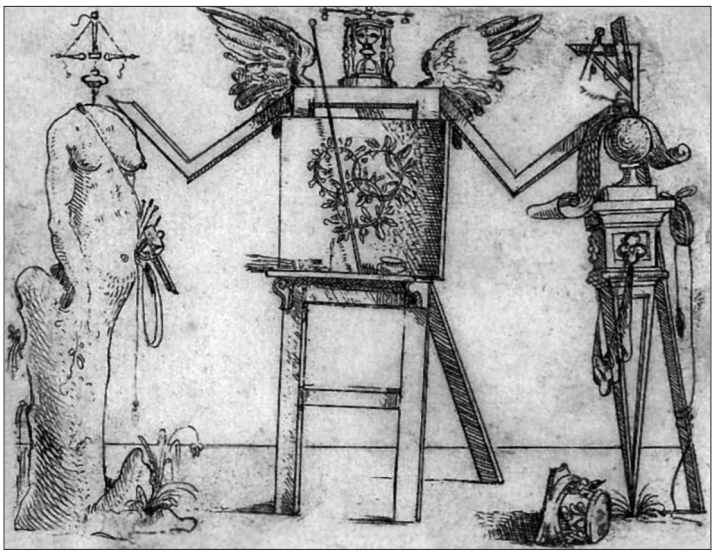
Не случайно Бальтазар Грациан, автор барочной теории остроумия и поборник сугубого рационализма, даже посвящает один из параграфов своей «Науки благоразумия», набора повседневных максим цивилизованного человека, призыву «Не поддаваться чудовищу дурости» (No dar en monstruo de la necedad) [36, *117*]. К его жертвам среди прочих он относит «капризных (capricosos), маньяков, чудаков и остряков – «словом, всех, меры не знающих, удержу не ведающих». И сам не веря в успех своего предостережения, восклицает: «Но кто исцелит людей от повального помешательства!» [3, *199*].

Но если речь идет о социальном эпатаже, об интересе к сплошным странностям, маргиналиям и иррациональному, то уместно задаться вопросом: могут ли у всех этих разнообразных фолий и capriccio быть какие-то жанровые закономерности?

* * *

Полоний во втором акте Гамлета произносит сакраментальную фразу: «Хоть это и безумие, в нем есть свой метод» («Гамлет», акт 2, сцена 2). В чем он заключается, на конкретном примере объясняет трактат Эммануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (*Il Cannocchiale Aristotelico*), впервые увидевший свет в 1654 году и впоследствии неоднократно переиздававшийся. Тезауро говорит о том, что в основе любого изысканного концепта художественного произведения лежит метафора. Иногда такая метафора может казаться странной, парадоксальной, сочетающей в себе несочетаемые понятия, как, например, образ химеры – фантастического животного с головой льва, туловищем козы и хвостом змеи, который является «иероглифом безумия». В образе химеры странность и причудливость встречается с сумасшествием: ведь именно безумцы более всего «способны создавать в своем воображении остроумные метафоры и символы», а безумие есть «метафора, которая принимает одно за другое» [69, *86*].

Таким образом, метод безумия это метафора, подмена одного другим, пользуясь современной терминологией, деконструкция реальности до простейших элементов, а затем ее воссоздание по абсурдным законам. Человеческое воображение слабо, и его обладатель может мыслить только



19. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 4 (8) из сюиты «Bizzarie di varie figure». 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

существующими образами, безумие, считает Тезауро, свободнее в своих построениях, но даже оно оперирует лишь известными первоэлементами, правда, слагая их в неведомые рацио конструкции. Такова химера, составленная из фрагментов льва, козы и змеи, таков бессмысленный архитектурный каприз «Игольное ушко» в Уэнтворте (Йоркшир, 1746), объединивший пирамиду с готической аркой только для того, чтобы карета владельца усадьбы, заключившего за бутылкой пари, могла «пройти» сквозь него, такова музыкальная инвенция на тему фолии, занятая поисками «странного» тембра и звучности, вплоть до разрыва мелодических связей, таковы абсурдные диалоги бурлескной уличной сценки «follia» и награвированные «bizzarie» Джованни Баттиста Брачелли – антропоморфные фигуры, скомпонованные из причудливых комбинаций различных предметов и абстрактных геометрических форм (илл. 19).

Если, говоря о языке безумия, Фуко вводит в научную практику понятие «бредового дискурса», то применительно к искусству барокко можно скорее говорить о «рукотворном», сконструированном языке безумия – музыкальной мелодии, живописной фантазии или архитектурной постройки, которые можно создать из разложенных на элементы подручных материалов – звуков, образов, архитектурных форм – как из деталей конструктора можно собрать барочный автоматон – механистическое, но способное к движению и самостоятельным действиям подобие человека. Разъятие мира на составные элементы и последующая его реконструкция на совершенно иных основаниях, подразумевающих массу возможных вариантов (отсюда бесконечная вариативность барокко), виделись мастером XVII века аналогом работы безумного сознания. В известном смысле «искусственное безумие» барокко, находящееся за пределами разума, но приобретающее черты особого, по-своему логичного мира, оказывается близко футуристической концепции «заумного». Оно генерирует

способность декларативно или аффектированно преступать границы здравого смысла, в то же время осторожно минуя опасность полного погружения во тьму. Эстетика безумия барокко раздвигает пространство творческого мышления, но не подрывает саму способность мысли. Как поэтическая заумь есть способ остранения языка[1] [11, *539*], так барочная фолия есть способ остранения рациональности.

Сидя в своем замке, окруженный книгами, мифологическими картинами и классическими максимами, Монтень наставлял потомков: «Смешайте безумие с вашей мудростью». Только так, через остранение безумием, можно безнаказанно уклониться в искусстве барокко от действующих композиционных норм, отказаться от миметического принципа и воспроизведения чего-либо существующего в природе или уже присутствующего в иконографической традиции. Даже Бальтазар Грасиан, автор барочной теории остроумия и поборник сугубого рационализма, провозглашая залогом творчества «необычное мастерство изощренного ума создавать нечто новое» [4, XLVII], приходит к идее недостаточности изобретательной силы разума для рождения «условных, вымышленных» миров. Апология ассоциативного (а не дискурсивного) начала побуждает его признать новые возможности, открывающиеся в сознании благодаря безумию: «всякому великому таланту присуща крупица безумия», ведь «природа похитила у рассудка все то, чем одарила талант» [4, LXIII]. Таким образом творческий гений оказывается местом взаимодействия разума и безумия, пересечения которых и порождают новые смыслы и образы, извлекая из воображения и памяти и комбинируя множество разрозненных фрагментов. В своем противодействии эпистемологическому разделению на разум и неразум Тезауро идет еще дальше и заключает, что «именно безумцы обладают прекрасной изобретательностью: а гении наиболее утонченные, как поэты и математики, больше склонны к помешательству», ибо фантазия тесно связана с научными ментальными моделями (*fantasmi delle scienze*), а чрезмерная концентрация на одном из подобных образов становится *idée fixe*, приводит к фантасмагории, а затем к сумасшествию, лишний раз подчеркивая, как близки «безумие и ученость» (*l'insania e la sapienza*) [69, *86*]. Безумие рождает исступление – «il furore». И если еще недавно «il furore» расценивалось как выражение ренессансной «энергии интеллекта» (Бруно «О героическом энтузиазме», 1585), то теперь оно ведет свою родословную от «furor» античного театра, платоновской традиции «мании» и типологии бреда в Федре. «Il furore» у Тезауро это «повреждение ума, вызванное страстью, вдохновением или безумием» [69, *83*]. Свойственное безумцам «своенравным и исступленным» (*pazzi bizzari e furiosi*), из которых Гарцони рекрутирует потенциальных инвенторов фолий и каприччо, оно уравнивает гения и безумца и становится движущей силой барочного морфогенеза. В частности,

[1] Термин Виктора Шкловского, обозначающий специальный литературный прием, призванный вывести читателя «из автоматизма восприятия», сделав для этого предмет восприятия непривычным, странным. Введен в 1916 году.

возвращая метаморфозе – одной из величайших риторических фигур барокко, смысл перехода от человеческого к бесчеловечному, бегству от себя в зверство, чудовище и безумие. Il furore приближает безумие к Возвышенному, смешивает ужас с великолепием прекрасного, дарит наслаждение от неожиданных эффектов несоответствия, диссонанса, разрушения представления об идеальной форме.

Главная общая черта любого рода каприччо и фолий – установка на изумление зрителя – зиждется на оксюмороне, вынесенном Спельтой в заглавие его книги «Сладостное безумие», и подразумевает парадоксальное концептуальное единство несовместимого – удовольствия (каприз, прихоть), с одной стороны, с ужасом и отвращением (безумие), с другой. Это колебание противоположностей становится символическим топосом проявления индивидуальной свободы, приглашает прикоснуться к иррациональной изнанке человеческой природы, открыть дверь воображению, изобретательности и удовольствиям, вдохновляет искусство XVII столетия мыслить опасно, играть на границе разума и безумия, создавать фантазии, в которых самому автору не всегда дано отличить основной мотив от вариации. Не удивительно, что причудливые странности этого века – *bizzarie* и *capricci*, которые Антуан Фюретьер в своем «Всеобщем словаре…» [29, *299*] определял как «произведения, в которых сила воображения имеет больший вес, чем следование правилам искусства», оказались тесно связаны с метафизикой безумия и на долгие годы стали определяющей характеристикой искусства барокко.

Зачастую такие свободно построенные изобразительные произведения сегодня с трудом поддаются интерпретации. Например, о смысле серии из сорока восьми офортов Калло «Capricci di varie figure», опубликованной в 1617 году и впервые «официально» включившей термин «каприччио» в название, указанное на фронтисписе, можно только догадываться. Композиции этих гравированных листов с различными сценами застывших в изощренных гротесковых позах танцоров, фехтовальщиков, дворян, нищих, созерцающих руины путников, отдыхающих пейзан, а также прогуливающихся или наблюдающих шумные городские празднества персонажей, повернутых спиной к зрителю, кажется, никак не связаны друг с другом. Не менее загадочны и последовавшие за ними «Capricci di varie figure» Мельхиора Герардини и даже созданные сто лет спустя «Vari capricci» и «Scherzi di fantasia» (Шутки фантазии) Джованни Тьеполо, где можно видеть не только таинственных дев, юношей, воинов и философов в экзотических восточных одеяниях, обитающих среди развалин древних руин, испещренных эзотерическими древними письменами, но и тех самых коз, что дали имя capriccio, сатиров и сатиресс, глупца и простака Пульчинеллу и даже саму смерть, затесавшуюся в эту пеструю компанию (илл. 20).

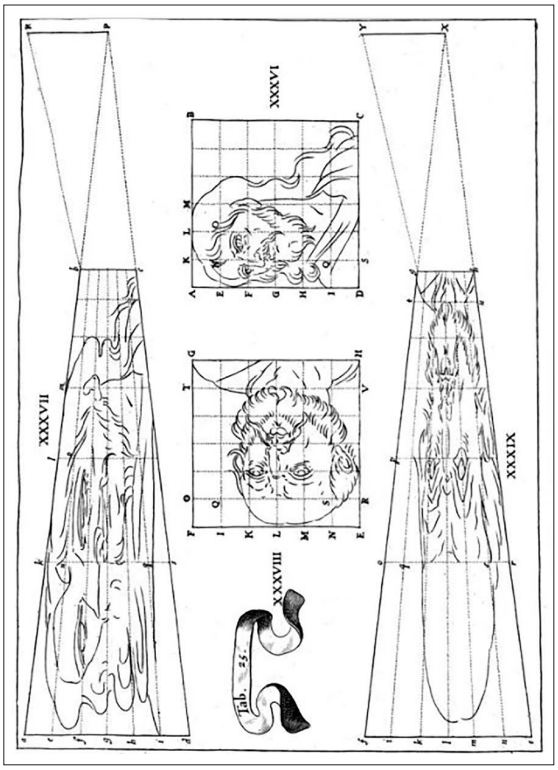
Культ *Meraviglia* (удивления, изумления), лежащий в основе поэтики фолий и каприччио, на фоне доктринального отказа от разума и относительного отказа от принятых правил позволяет «безумной прихоти» выйти за пределы привычного эстетического и гносеологического горизонта. Нарушение норм композиции и отсутствие определенной заранее



20. Джованни Баттиста Тьеполо. Пульчинелла, беседующий с магами. Лист 9 из серии «Скерци» (Scherzi di Fantasia). Офорт. 1740-е

заданной формы[1] оказывается чревато апологией всего деформированного (то есть в буквальном смысле лишенного формы), странного и необычного, как правило, остававшегося за пределами художественной репрезентации. Визуальным воплощением этой деформации становится тяга к изображению аномального, экстатического, уродливого, монструозного и гротескного, игра масштабами пространств и фигур, наконец, само остранение взгляда. Изменение устоявшихся конвенций техники репрезентации Кристина Бюси-Глюксман характеризует как «безумие видения» барокко [19]. Ведь визуальный опыт XVII века, базирующийся на развитии теории перспективы, по сути стал отрицанием универсального, централизованного, статичного и фиксированного взгляда ренессанса. Искусство оптической иллюзии, доведенное до абсолюта в трактатах

[1] Михаэль Преториус в трактате «Устройство музыки» писал: «Каприччо или импровизированная фантазия: когда некто принимается исполнять фугу по собственному настроению, но задерживается на ней лишь на короткое время и вскоре переходит к другой фуге, какая придет ему на ум. Допускается столько отступлений, добавлений, сокращений и поворотов, сколько пожелает исполнитель» [56, *21*].



21. Таблица правил построения анаморфозы из книги Атанасиуса Кирхнера «Ars magna lucis et umbrae…», Amstelodami 1671. P. 437

«ученых братьев» Андреа дель Поццо, Жана Дюбрейля, Марена Мерсенна и Жана Франсуа Нисерона, а также вездесущего семейства декораторов-квадратуристов Бибиена, делало ставку уже не на идеальную репрезентацию математически регулярного прямолинейного пространства, а на передачу его деформаций и искажений, «проецирование форм за их пределы» (Юргис Балтрушайтис), на бросающий вызов рассудку обман глаза.

Изобретение угловой и расходящихся перспектив, увлечение «искусственной магией чудесных оптических, катоптических и диоптичеких эффектов» [53, тит. лист], изучение отражений в зеркалах различных форм и кристаллах, создание правил построения рисунков, вывернутых наизнанку» [43, *709*], а также «всевозможных сильно искаженных фигур, которые, если смотреть их с правильной точки зрения, кажутся в правильных пропорциях», приводили к тому, что субъект больше не взирал на мир из одной точки, бесстрастно и издалека. Его взгляд блуждал в изломах перспектив барочной сценографии, сражался с мороком живописных и архитектурных *trompe-l'oeil*, искал нужный угол или отражающую поверхность для прочтения анаморфоз[1] (илл. 21).

[1] Этот термин для оптического явления, известного с XVI века, предложил в 1657 году известный иезуитский ученый физик и математик Каспар Шотт в своем трактате по оптике «Magia universalis natura et artis» [62].

В стремлении к изумительному и неожиданному подобного рода искажения и смещения точки зрения играли существенную роль. Кажущиеся на первый взгляд неестественными, они позволяли достичь не только впечатляющего визуального эффекта, но и рождали ощущение нарушения закона, демонстративного выхода за пределы «нормальной» прямой перспективы, хотя на самом деле отнюдь не отменяли, а лишь многократно усложняли и, главное, варьировали математические модели геометрических перспективных построений. Таким образом, философским коррелятом барочного режима видения оказывались лейбницевский плюрализм монадических точек зрения и размышления Паскаля о парадоксе [40, *4*].

Удовольствие «безумного» взгляда барокко возникало из ощущения удивления, которое он был способен выразить как за счет аномальных сочетаний, так и за счет разоблачения самого представления о естественности процесса зрения. Подвергаемая остранению видимая форма воспринималась как данное, но и в то же время как концептуальное техническое построение или принимающая «одно за другое» метафора безумия Тезауро. Антропоморфные сады Кирхера и крепости Брачелли были одновременно и тождественны себе, и служили изображением фигур и голов. (илл. 22) Иллюзорные воображаемые пространства грандиозных обманок барочных плафонов, театральных задников и *Theatrum sacrum* со всей очевидностью разрушали пространственные границы реальных геометрических объемов и в то же время стремились к максимальной неопределенности точки их перехода, невозможности ответа на вопрос – это еще колонна, карниз, скульптура или уже живопись на плоскости. Наконец, анаморфоза не только излюбленный кунштюк барокко, но и способ сокрытия тайны изображенного, превращалась в знак иного, нуждающийся для прочтения в процедуре обратной проекции в первоначальную систему координат. Показательно, что анаморфоза – предмет



22. Неизвестный гравер по композиции Маттеуса Мериана. *Человеческая голова, составленная из пейзажа и садовых строений*. Около 1620–1630 Гравюра. 11 × 17.3 см. Лист из книги Атанасиуса Кирхнера «Ars magna lucis et umbrae…». Romae, 1646. P. 806 [a]



23. Ханс Трёшель по рисунку Симона Вуэ. *Сатиры наслаждаются зрелищем анаморфозы слона*. Гравюра. Фронтиспис второго издания Жана Нисерона «La Perspective curieuse…» Paris, 1652

вожделения многих собирателей – довольно долгое время описывалась именно в категориях «безумного», «чудовищного», «уродливого» и «прихотливого» [14, *226* и 18,?][1]. И даже «Энциклопедия» Дидро и Д'Аламбера определяла ее как «монструозную проекцию»[2] (*une projection monstrueuse*), которая, однако, как всякая фолия, может быть одновременно и безумной и приятной, надо лишь придать ей форму: «Зрелище будет гораздо более приятным, если деформированное изображение представляет не чистый хаос, но некую видимость: так, можно было увидеть реку с солдатами, повозками, движущимися по одному из ее берегов, представленную с таким

[1] Показательно, что коллекционеры XVII–XVIII веков традиционно объединяли анаморфозы с разного рода каприччио. Например, в составе графического собрания Кассиано даль Поццо есть так называемый альбом «голландских шутих» (*Dutch Drolls*, около 1635–1750 годов. Британская королевская коллекция), включающий арчимбольдески и другие антропоморфные композиции, сценки с персонажами комедии дель арте, нищими, уличными музыкантами и продавцами, ребусы, пословицы, дурацкие шутовские мизансцены и прочие композиции, проходящие по разряду каприччио. Чуть более поздним примером можно назвать альбом Пембрука (ок. 1700, музей Метрополитен), содержащий различные гравированные листы необычного содержания, а также том Пьера Мариетта, объединивший под одним переплетом работы Калло, Стефано делла Белла и их последователей. Сюда же примыкает и собственная коллекция жанровых сцен, карикатур, пейзажей и гротесков Гверчино, известная по инвентарю Дженнари 1719 года.

[2] Вероятно, наиболее синтетическое определение монструозности в XVII веке принадлежит лексикографу Джону Флорио в «Мире слов»: «…нечто продемонстрированное, выставленное напоказ, заявленное. Также монстр или любое другое искаженное существо, или вещь неправильной формы, которая превосходит или которой недостает природного, нечто сделанное вопреки природе, чудовищная, невероятная вещь, чудесный знак, странное зрелище» [12, *234*].

мастерством, что если смотреть на нее из точки S, казалось, что это было лицо сатира» [14, *226*] (илл. 23).

Морфогенез подобного рода возникал из стремления к одновременному отображению противоположностей, оригинальности, парадоксу, антитезе двойничества, проявляющимся как спонтанная игра воображения, причуда капризного ума, неустойчивость эфемерных связей, но строго подчиняющегося собственной логике развития – от метаморфозы к анаморфозу, от формы за пределы формы, от нормы за пределы нормы.

Начиная в статусе «курьезов», «нездоровое» пренебрежение правилами вскоре стало интеллектуальной модой, постепенно обеспечив безумной прихоти, фолиям и каприччо вполне легитимное положение крайней зоны инаковости на границе барочной эстетики.

Иррациональное творческое начало, обязанное своим происхождением амбивалентной природе меланхолии, а возвышением – категории Meraviglia и изменению режима видения, на протяжении более чем ста лет завоевывало новые пространства для художественного языка безумия. А он в свою очередь посредством теории остроумия и концептуализации метафоры оказывал существенное влияние на сферу элитарной культуры и одновременно, «от противного» оттенял собой становящийся все более значимым для общества дискурс нормальности.

* * *

С тех пор как Просвещение утвердило понятия нормы и хорошего вкуса, неизбежно выпадающее за их пределы безумие, нарушающее логические постулаты здравого смысла, оказалось вновь наделено однозначно негативными этическими и нравственными коннотациями, и со всеми своими сумасбродствами и чрезмерностями надолго попало в изгои высокого стиля. Сам смысл слова барокко, появляющегося в обиходе в конце XVIII века и изначально связанный с идеей странности, с отклонением от нормы и патологией, будь то жемчужина неправильной формы или ложный силлогизм, прием софистики, основанный на метафоре, нес в себе отрицательную характеристику. Эрнст Гомбрих писал: «Слово “барокко”, означающее “причудливый”, “нелепый”, “странный”, возникло как язвительная насмешка, как жупел в борьбе со стилем XVII века. Этот ярлык пустили в ход те, кто считал недопустимыми произвольные комбинации классических форм. Словом “барокко” они клеймили своевольные отступления от строгих норм классики, что для них было равнозначно безвкусице» [2, *377*]. Чтобы вновь преодолеть этот барьер классической нормативности, романтикам понадобилась трансгрессия границ разума и выход в сферу продуктивного безумия.

Литература

1. *Гарцони Т.* Больница неизлечимо помешанных. Перевод с итальянского, статья и комментарии Р.Л. Шмаракова. Рукопись.
2. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Трилистник, 1998.

3. *Грасиан Б.* Карманный оракул.или Наука благоразумия / Бальтазар Грасиан. Карманный оракул. Критикон. М., 1984.
4. *Грасиан Б.* Остроумие, или искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко. М., Искусство, 1977.
5. *Плутарх.* О противоречиях стоиков // Плутарх. Сочинения / Пер. с др. греч. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.
6. *Свифт Д.* Сказка бочки. Путешествия Гулливера. М.: Художественная литература, 1976.
7. *Де Сервантес Сааведра Мигель.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1970. Ч. 2.
8. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. Перевод Елены Костюкович. СПб.: Алетейя, 2002.
9. *Уарте Х.* Исследование способности к наукам. М.: Издательство АН СССР, 1960.
10. *Шмараков Р.Л.* Томазо Гарцони и его книги // Гарцони Томмазо. Больница неизлечимо помешанных. Рукопись.
11. *Эпштейн М.* Методы безумия и безумие метода // Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. С. 512–540.
12. *Эразм Роттердамский*. Похвала глупости. Москва.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
13. *Юханнисон К.* История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. М.: НЛО, 2019.
14. *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛО, 1996.
15. *Angelucci T.* Capitolo a Tomaso Garzoni sopra la pazzia // L'hospidale de' pazzi incurabili. Nuouamente ristampato, & posto in luce da Tomaso Garzoni da Bagnacauallo. Con tre capitoli in fine sopra la Pazzia. All'eccellentissimo medico, et filosofo chiarissimo il sig. Bernardino Paterno. Venezia. 1594.
16. *Bertarelli* A. Le Incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico. Milan: Comune di Milano, 1940. XXXI.
17. *Braga T.J.* Madness in the Theater of Tristan L'Hermite // The French Review. Vol. 48. № 3 (Feb.). 1975. V. 48. P. 539–547.
18. *Bragaglia A.G.* Danze popolari italiani. Roma: Edizioni Enal, 1950. P. 177–185.
19. B*uci-Glulcksmann C.* La folie du voir: de l'esthétique baroque. Paris, 1986.
20. *Bury M.* L'Arboro della Pazzia // The Print in Italy 1550–1620. Catalogue. British Museum, 2001. Cat. 102.
21. *Campione F. P.* La regola del Capriccio – Alle origini di una idea estetica. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2011.
22. *Carducho V.* De las Excelencias de la Pintura or Diálogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos, y differencias. Impresso con licencia por Fr.Vartinez. 1633.
23. *Constant J.-M.* La folle liberte des baroques, 1600–1661. Paris: Perrin, 2007.
24. *Del Olmo I.* Demonic possession in the Examen de ingenios para las sciencias (1575) of Juan Huarte de San Juan: a paradox // TIEMPOS MODERNOS. 2016. V. 33. № 2. P. 70–101.
25. *Derrida J.* Cogito and the history of madness // Writing and Difference. Chicago: The University of Chicago Press. 1978.
26. *Florio J.* A Worlde of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English. Цит. по: Lexicons of Early Modern English.
27. *Foucault M.* Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique, Paris: Librairie Plon, s.d. (1961). XI.
28. Fuoco acqua cielo terra. Stampe popolari profane della raccolta Bertarelli / A cura di Rigoli A. e Amitrano Savarese A. Diakronia, 1995.
29. *Furetière A.* Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. A. et R. Leers, 1690. V. 1.

30. *García M.P.* Don Juan Huarte de San Juan: el doctor que anticipó la melancolía de Don Quijote // Medicina y Seguridad del Trabajo. 2009. V. 55. № 214. P. 119–131.
31. *Garzoni T.* Il Theatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato, et posto in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Venezia: presso Paulo Zanfretti. 1583.
32. *Garzoni T.* L'Hospidale de' pazzi incurabili, nuovamente formato, et posto in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Venezia: presso Giovan Battista Somasco. 1586.
33. *Georgakarakou M.* Insanity, hysteria and melancholy in seventeenth-century English continuo song. Dissertation. Boston University. 2015.
34. *Ghezzi J.* Follia e Insipienza. Indagine iconografica nell'arte devozionale tedesca ed emiliana tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Tesi di Laurea Magistrale // Iconografia e Iconologia. Anno Accademico 2016/2017.
35. *González-Moreno F.* Cervantes, Painter of allegories of Folly, Love and Prudence // Painting Words: Aesthetics and the Relationship between Image and Text / Ed. by Beatriz Dr Gonzalez Moreno & Fernando González-Moreno. Routledge, 2020.
36. *Gracián y Morales B.* Oraculo manual, y arte de prudencia. Amsterdam: en casa de Ivan Blaev, 1769.
37. *Hilz H.* Theatrum Machinarum: Das Technische Schaubuch der fruhen Neuzeit. Deutsches Museum, 2008.
38. *Hindman S.* Pieter Bruegel's Children's Games, Folly, and Chance/ THE ART BULLETIN. 1981. V. LXIII. № 3. P. 447–475.
39. *Hutchison J.* The Housebook Master and the Folly of the Wise Man // The Art Bulletin. 1966. V. 48. № 1 (Mar.). P. 73–78.
40. *Jay M.* Regimes of Modernity // Vision and Visuality 2. Dia Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture/ H. Foster (Ed.). Seattle: Bay Press, 1988.
41. *Jones M.* Folklore Motifs in Late Medieval Art I: Proverbial Follies and Impossibilities // Folklore. 1989. V. 100. №.2. P. 201–217.
42. *Kanz R.* Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München. Kunstwissenschaftliche Studien. Deutscher Kunstverlag. 2003. № 103.
43. *Kircher A.* Ars magna lucis et umbr. In X. Libros digesta. Quibus admirand lucis & umbr in mundo, atque adeo universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditiorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671.
44. *Klibansky R.* et al., Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London: Nelson, 1964.
45. *Langdon H.* The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa // Kunsttexte. 2011. № 2.
46. *Lister R.C.* Wild Thro' the Woods I'Le Fly: Female Mad Songs in Seventeenth-Century English Drama. DMA Dissertation. Florida State University, 1997.
47. *MacKinnon D.* Poor Senseless Bess, Clothed in her Rags and Folly: Early Modern Women, Madness, and Song in Seventeenth-Century England // Parergon. Journal of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies. 2011. V. 18, № 3. P. 119–151.
48. *Mai E., Rees J.* Kunstform Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Cologne, 1998.
49. *Mallinson G.J.* L'hospital des fous of Charles Beys: The madman and the actor // French Studies. 1982. V. 36. № 1. P. 12–25.

50. Mostra di Stampe Popolari Venete del ‘500: Catalogo / A cura di Anna Omodeo. Firenze: Olschki, 1965.
51. *Moxey K.* Master E.S. and the Folly of Love // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1980. V. 11. 3/4, P. 125–148.
52. The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva. Ed.by Jennifer Radden, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000.
53. *Nicéron Jean-François.* La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l’optique, la catoptique, la dioptique. A Paris, chez Pierre Billaine. 1638.
54. *Ozzola L.* Vita e opera di Salvator Rosa, pittore, incisore, con poesie e documenti inediti, Strasbourg 1908.
55. *Personio Roberto.* Guida degli Uomini alla loro Eterna Salute, Cap. IV: Contra l’amore del Mondo, Roma, Komarek, 1737.
56. *Praetorius M.* Syntagma musicum. Nachdruck: Wolfenbuttel, 1619. Kassel: Bärenreiter, 1958.
57. *Rekret Paul*. Derrida and Foucault: Philosophy, Politics, and Polemics (Reframing the Boundaries: Thinking the Political). Rowman & Littlefield Publishers. 2017
58. *Ripa Cesare*. Iconologia. Rome, Lepido Facii, 1603.
59. Rossiter Kay C. Bosch and Brant: Images of Folly/ Yale University Art Gallery Bulletin. 1973. V. 34. № 2. P. 18–23.
60. *Schiesari Juliana.* The gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
61. *Schmidt Jeremy*. Melancholy and the care of the soul. Religion, Moral Philosophy, and Madness in Early Modern England. Aldershot: Ashgate, 2007.
62. *Schott G.* Magia universalis natura et artis. V. 1.
63. *Smith Paul J.* Folly Goes French: French Translations of the Praise of Folly in the Seventeenth and Eighteenth Centuries/The Renaissance Society of America Annual Meeting Program and Abstract Book. New York: Renaissance Society of America, 2014.
64. *Spelta A.M.* La saggia pazzia, fonte d’allegrezza, madre de’ piaceri, regina de’ belli humori dal sig(nor) Antonio Maria Spelta […] con due tavole, l’una de’ capitoli, l’altra delle cose notabili. Libro primo. Aggiuntavi dopo il secondo la Pazziazza furiosa de’ fratelli discordi. Pavia 1607.
65. *Spelta A.M.* La dilettevole pazzia, sostegno de’ capricciosi, sollazzo de’ bislacchi, pastura de’ bizzarri dal signor Anton(io) Maria Spelta, appresso Pietro Bartoli, Pavia 1607.
66. *Serra Patrizia*. Il sen della follia (The Wisdom of Folly), Cagliari, C.U.E.C., 2002.
67. *Showalter Elaine*. Victorian Women and Insanity, in Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen, ed. Andrew T. Scull London: Athlone press, 1981. P. 313–316.
68. *Sullivan Margaret A.* Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder’s Dulle Griet, The Art Bulletin, 1977. V. 59. № 1. P. 55–66.
69. *Tesauro Emanuele*. Il cannocchiale aristotelico o sia, idea dell’arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l’arte oratoria, lapidaria, et simbolica Seconda impressione. In Venetia: Paolo Baglioni, 1663.
70. *Tutti i Trionfi*. Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de’ Medici fino all’anno 1559 [All the Triumphs, Chariots, Masquerade or Carnival Songs of Florence from the time of Lorenzo the Magnificent de’ Medici up to the year 1559]. Ex Museo Fiorentino, 1750. P. I.
71. *Vitali A.* Il Matto (Il Folle). 1995. URL: http://www.associazioneletarot.it/page.aspx?id=112&lng=ITA (дата обращения 23.02.2021).
72. *Volpi C.* Salvator Rosa (1615–1673) «pittore famoso». Roma, 2014.

73. *Waller J.* A Time to Dance, a Time to Die. London: Icon Books, Ltd, 2009.
74. *White Veronica Maria*. Serio ludere: Baroque invenzione and the development of the capriccio by Ph.D., Columbia University, 2009.
75. *Yanni Carla*. The Architecture of madness: insane asylums in the United States. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
76. *Žižek S.* Cogito and the history of madness // Less Than Nothing: Hegel And The Shadow of Dialectical Materialism. Verso book, 2013. P. 327–359.

Николай Молок
Nikolai Molok

Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей»

Triumph of Virtue: from "Secret Chamber" to "Secret Museum"

Аннотация. Статья посвящена установлению парадоксальной общности техник репрезентации и иконографии либертинских и ханжеских секретумов при их диаметрально противоположной семантике.

Идея защиты Добродетели через сокрытие Порока возникла в начале XIX века, когда в Неаполе был создан первый «тайный музей» (*Gabinetto segreto*), в который заперли признанные обсценными археологические находки из Помпей и Геркуланума. Создание «тайного музея» в Неаполе, а позже в Лондоне (*Secretum*) и Париже (*Enfer*), было способом регулирования потребления непристойного: когда дистанция между «частным» и «публичным» сократилась, когда появилось понятие массового («непросвещенного») зрителя, появилась и потребность этого зрителя оградить. В «тайные музеи» посторонние не допускались – к посторонним относились три категории зрителей: дети, женщины и простолюдины. Единственными потребителями непристойного оставались «люди вкуса». Непристойность была полностью вытеснена из массового сознания: законодательные акты и замурованные двери превратили ее в нечто отсутствующее, исключенное из дискурса XIX века.

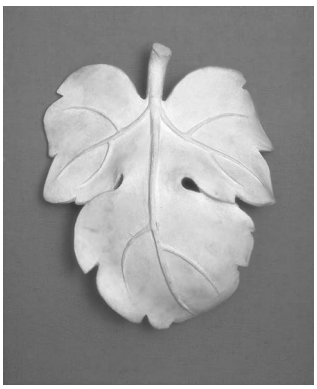
Однако эта ханжеская в своей основе идея сокрытия, умолчания, тайны, эта «изоляции непристойности» отсылает к либертинскому дискурсу XVIII века, к садовской «изоляции сладострастия» (Р. Барт). Пространства либертинажа (они предназначались также для «людей вкуса»), представленные на страницах либертинских романов, а также в некоторых архитектурных проектах (Ж.-Ж. Лекё), – всегда тайные, уединенные («маленькие домики»), герметичные (запертые, а иногда даже забаррикадированные); но и в них есть свое гиперуединенное место – «тайная камера» (*secret*), куда, кроме двух героев, не допускается даже сам автор романа: не существует описаний не только устройства этих тайных комнат, но и того, что в них происходит.

Подобным образом функционировали и «тайные музеи» – никто не должен был знать, что в них хранится. По сути, пространство либертинажа из «тайных камер» переехало в «тайные музеи». «Соблюдение тайны – первейшая из добродетелей», – говорит герой Виван Денона («Без завтрашнего дня»). Закономерно, что соблюдение тайны оказалось актуальным как для Порока, так и для самой Добродетели.

Лебединая песня либертинажа и одна из самых секретных картин в истории искусства – «Происхождение мира» Г. Курбе. Ее «тайная история» практически в точности повторяет судьбу либертинского искусства в XIX веке.
Ключевые слова. «Тайный музей», порнография, цензура, непристойность, либертинаж, «маленький домик», «тайная камера», Франческо Колонна, Ретиф де ла Бретонн, маркиз де Сад, Жан-Жак Лекё, Гюстав Курбе.

Annotation. The article concerns a paradoxical similarity of techniques of representation and iconography of libertin and sanctimonious secretums with their diametrically opposite semantics.
The idea of protecting Virtue by concealing Vice arose in the early 19th century, when the first "secret museum" (*Gabinetto segreto*) was established in Naples – archaeological findings from Pompeii and Herculaneum, declared obscene, were literally locked there. The establishment of the "secret museum" in Naples, and later in London (*Secretum*) and Paris (*Enfer*), was a means to regulate the consumption of obscene: when the distance between "private" and "public" was reduced, when the concept of a mass ("unenlightened") audience appeared, there was also a need to protect these viewers. Strangers were not allowed in the "secret museums", including three categories: children, women and commoners. The only audience of obscenity were thus "people of taste". Obscenity was completely removed from the mass consciousness: legislation and locked doors turned it into something absent, excluded from the discourse of the 19th century.
Indeed, this basically sanctimonious idea of concealment, silence, secrecy, this "isolation of obscenity" refers back to the libertin discourse of the XVIII century, to the Sadeian "isolation of voluptuousness" (R. Barth). The spaces of libertinage, destined also for "people of taste", presented on the pages of libertine novels, as well as in some architectural projects (J.-J. Lequeu), are always secret, private ("little house"), hermetic (under lock, and sometimes even barricaded); but they have their own hyper-hermetic space – the "secret chamber" (*secret*), where, except for the two characters, even the author of the novel is not allowed: there are no descriptions not only of the arrangement of these secret rooms, but also of what happens in them. Similarly, no one was supposed to know what was stored in the "secret museums". In fact, the space of libertinage has moved from "secret chambers" to "secret museums". "Discretion is the most important of the virtues", according to Vivant Denon ("No tomorrow"). Clearly, the discretion was relevant both for Vice and Virtue itself.
The swan-song of libertinage and one of the most secret paintings in art history – "The Origin of the World" by G. Courbet. Its "secret history" follows almost exactly the fate of libertine art in the XIX century.
Keywords. "Secret museum", pornography, censorship, obscenity, libertinage, "little house", "secret chamber", Francesco Colonna, Réstif de La Bretonne, Marquis de Sade, Jean-Jacques Lequeu, Gustave Courbet.

В 1857 году в собрании Музея Южного Кенсингтона (ныне – Музей Виктории и Альберта) появился один из самых экстравагантных экспонатов – гипсовый фиговый лист для гипсовой копии «Давида» Микеланджело. По легенде, он был сделан после того, как королева Виктория посетила музей и была шокирована видом монументальной наготы «Давида».



1. Доменико Бруччани. Фиговый лист для гипсовой копии «Давида» Микеланджело. 1857. Гипс. Высота 40 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Музей принял меры: фиговый лист был первоначально заказан Клементе Папи, автору и самой копии скульптуры, однако был утерян, и повторный заказ получил Доменико Бруччани, чья мастерская находилась в Лондоне и который много работал как для Музея Южного Кенсингтона, так и для Британского музея. Позже фиговый лист сняли и поместили в специальный ящик (он и сегодня хранится за постаментом скульптуры); его периодически использовали во время посещений музея королевскими особами (последний раз – в начале XX века, когда здесь побывала королева Мария Текская), а также для «парадных» фотографий интерьеров музея.

Спустя десять лет, в 1866 году, Гюстав Курбе написал свою, пожалуй, самую экстравагантную картину – «Происхождение мира» (Музей Орсе). Ее заказчиком был Халил-Бей, турецкий дипломат в отставке, известный парижский бонвиван, человек света, мот и коллекционер (его собрание, состоящее, в основном, из ориентализма, включало и «Турецкую баню» Энгра, и «Спящих (Сон)» Курбе). Однако, несмотря на свой просвещенный вкус, Халил-Бей не решился выставлять картину открыто: она висела в его *cabinet de toilette* – за зеленым занавесом. Аналогичным образом (о чем подробнее речь пойдет ниже) скрывали картину и ее последующие владельцы, используя в качестве картины-«крышки» пейзаж самого Курбе, а позже, когда «Происхождение мира» оказалось у Жака Лакана, – пейзаж Андре Массона, иначе, как выразилась жена Лакана, Сильвия Батай, «соседи и домработница не поймут».

Королева Виктория и домработница Лакана – это олицетворения Добродетели, которую нужно оградить от Порока. Подобная (механическая) техника защиты Добродетели через сокрытие Порока возникла в начале XIX века, когда в Неаполе был создан первый «тайный музей», в который заперли (буквально!) признанные обсценными археологические находки из Помпей и Геркуланума. Однако, парадоксальным образом, эта ханжеская в своей основе идея сокрытия, умолчания, тайны, эта «изоляции непристойности» отсылает к либертинскому дискурсу XVIII века, к садовской «изоляции сладострастия» (Р. Барт) [31, *184*]. Настоящая статья посвящена тому, как одна норма, отрицая другую, апроприирует ее приемы, механизмы, техники репрезентации и даже лексику.

«Тайный музей»

Ко времени, когда Бруччани лепил фиговый лист, а Курбе писал «Происхождение мира», Добродетель уже стала общественной нормой. Правда, история про реакцию королевы Виктории как первопричину маскировки наготы «Давида» была, вероятнее всего, легендой, если не позднейшим анекдотом (*anecdotal information*, как сказано в музейной экспликации[1]).

[1] Fig Leaf for David // Victoria and Albert Museum Collection. URL: http://collections.vam.ac.uk/item/O85428/fig-leaf-for-idavidi-cast-d-brucciani-co/ (дата обращения 08.08.2020).

Куда более значимую роль здесь сыграл готовившийся в парламенте и активно обсуждавшийся в обществе Акт о непристойных публикациях[1], в итоге принятый спустя два месяца после визита в музей королевы. О серьезности готовившихся мер и в целом о настроении в английском обществе говорит тот факт, что еще за год до этого доктор Джордж Витт обратился к директору Британского музея с предложением передать свою коллекцию предметов, которые он называл «символами ранних культов человечества» (приапические амулеты и вотивные фигуры): Витт искал безопасного – музейного – места для хранения коллекции, чтобы она не подпала под готовившийся парламентский акт и не была уничтожена. В этом контексте логичным будет предположить, что фиговый лист изначально был заказан Папи как дополнительная деталь статуи, но по каким-то причинам не доехал до Лондона и был заново изготовлен Бруччани. К слову, и в самой Флоренции в то время «Давид» был прикрыт фиговым листом.

Принятие Акта о непристойных публикациях, как и аналогичных законов в других странах[2], – важнейшее событие в истории «изоляции» Порока. Попытки цензурировать изображения, считавшиеся обсценными, неоднократно предпринимались задолго до XIX века. Можно вспомнить все того же «Давида», которого, по легенде, Микеланджело пришлось прикрыть гирляндой из медных фиговых листьев; или экземпляр «Гипнэротомахии Полифила» из Ватиканской библиотеки, в котором детали некоторых рисунков были стерты или закрашены чернилами; или буллу Иннокентия X, согласно которой все античные идолы прикрывались фиговыми листьями; или фреску «Изгнание из Рая» Мазаччо, «отреставрированную» в XVII веке, не говоря уже о многочисленных запретах «I Modi» Пьетро Аретино. Однако во всех этих случаях в роли цензора выступала церковь; с XVII века, начиная с процесса над писателем Теофилем де Вьо (1623), регулирование потребления непристойного постепенно становилось прерогативой светской власти[3].

В XVII–XVIII веках количество «непристойного» приобрело массовый характер, в особенности во Франции. Как в 1874 году выразился П. Ларусс: «В XVIII веке в произведениях французской школы восторжествовала

[1] «Obscene Publications Act»; полное название: «Акт о более действенном предотвращении продажи непристойных книг, картин, печатных материалов и других предметов» («An Act for more effectually preventing the Sale of Obsene Books, Pictures, Prints, and other articles». 25 August 1857).

[2] Например, закон «О наказании за преступления, совершенные в прессе и во всех других видах печатных изданий» («Loi du 17 mai 1819. Sur la répression des crimes et délits commis par la voix de la presse, ou par tout autre moyen de publication»), согласно которому вводилось наказание за «оскорбление нравственности» («l'outrage aux bonnes mœurs») был принят во Франции еще в 1819 году – именно на основании этого закона Бодлер был оштрафован за «Цветы зла» все в том же 1857 году.

[3] Хотя Теофиля де Вьо наряду с непристойностью обвинили в богохульстве, процесс вел гражданский суд. Подробнее о нем и о рождении светской цензуры см.: [41, *29–55*].

порнография» [16, *1438*]. А в XIX столетии благодаря новым тиражным техникам, в частности, литографии и, особенно, фотографии, обсценные публикации приобрели еще большие масштабы. Если в 1750 году в каталоге парижской Королевской библиотеки в разделе «непристойных романов» («ouvrages licencieux») было лишь 22 наименования [9, *70, 71*], то в 1876 году, когда был составлен первый каталог (картотека) Секретного фонда (*L'Enfer*) Национальной библиотеки Франции, в нем насчитывалось 620 книг. А в аналогичном фонде Британской библиотеки – *Private Case*, созданном – что не удивительно – все в том же 1857 году, в разное время находилось от 4 до 2 тысяч книг – поскольку интерпретация понятия «непристойности» постоянно менялась[1]. Дистрибуция фотографий была еще более значительной: в 1860 году, при обыске в парижской студии Огюста Беллока, одного из главных фотопорнографов (хотя, скорее, порнофотографов) своего времени, было обнаружено более 4 тысяч «непристойных» снимков, а в 1874 году при обыске в лондонской студии Хенри Хейлера было изъято более 130 тысяч снимков. Собственно, столь массовое распространение «непристойности» и предопределило принятие законодательных актов, направленных на ее «изоляцию».

Одновременно происходили терминологические изменения: различные определения – непристойность, распутство и т.д. (*licencieux, obscénité, libertinage, lubrique, lascif*) были вытеснены новым понятием – «порнография». Изобретателем слова был писатель и утопист Никола-Эдм Ретиф де Ла Бретонн, назвавший свою книгу «Порнограф, или Мнения порядочного человека о составлении нового устава для публичных женщин» (1769) [26][2]. Роман в письмах (либертена д'Альзана его другу де Тианжу), но, по сути – трактат Ретифа посвящен «порногномонии» («правилам поведения в местах, предназначенных для распутства»), то есть является планом по регулированию проституции и устройству публичных домов, юридической и медицинской профилактике Порока и представляет собой один из ранних примеров биополитического дискурса[3]. Используя «полуварварское слово "Порнограф"», Ретиф делает примечание: «Иначе говоря, автор, рассуждающий о проституции» (от греч. *pórnē* – «проститутка»).

Впрочем, вплоть до середины XIX века термин «порнография» не приживался – его, например, нет в словаре неологизмов Л.С. Мерсье (1801) [24]. Но он сохранился во французском языке (так, его использовал

[1] Внимательно изучив первый аннотированный каталог «Private Case» [14], самого большого в мире собрания книжной эротики, Линн Хант отметила, что из включенных в него 1920 наименований подавляющее большинство – это книги на французском и английском языках. Немецких изданий всего 127, итальянских – 38, испанских – 9 и т.д. «По крайней мере до середины XIX века, французские и английские публикации всецело доминировали в европейской порнографии», – заключила Хант. См.: *Hunt L.* Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800 [47, *23*].

[2] Здесь и далее я использую перевод В. Мильчиной [1].

[3] Подробнее о биополитике в трактате Ретифа см.: [46].

Э.Г. Пеньо в 1806 году[1]), откуда перешел и в английский. Первое словарное определение «порнографии» было дано опять же в 1857 году – в новом издании «Медицинского лексикона» Робли Данглисона, и оно очень близко тому, о чем писал Ретиф: «Порнография – это описание проституток или проституции как вопроса общественной гигиены» [10, *745*.].

Однако вскоре термин приобрел современное значение. Впервые в таком качестве он появился в новом издании словаря Вебстера (1865): порнография – это «безнравственная живопись, использовавшаяся для украшения стен в комнатах, предназначавшихся для вакхических оргий, примеры которых сохранились в Помпеях» [28, *1013*.]. А в 1866 году, когда Курбе писал свое «Происхождение мира», «порнография» вошла и в «Словарь французского языка» Эмиля Литтре. Причем сразу в двух значениях: «1. Трактат о проституции. Описание проституток в отношении общественной гигиены. 2. Непристойная живопись» [21, *1215*.]. В этих двух значениях понятие «порнографии» перешло и в Оксфордский словарь английского языка [2, *1131*], и в «Большой универсальный словарь XIX века» Пьера Ларусса [16, *1438–1439*], и в американский «Словарь Сенчери» [27, *4627*].

Главная идея реформы Ретифа заключалась в том, чтобы всех проституток «собрать в одном месте», «отъединить от общества», тем самым упростив контроль за ними. В публичных домах – их Ретиф назвал «партенионами» (*parthénion*, от греч. «юная дева») – проститутки должны были «жить взаперти», а сами эти дома должны были стать абсолютно герметичными институциями – «убежищами», «неприступными крепостями» (*asile inviolable*), с часовыми у ворот, и располагаться в «малолюдных кварталах». Ретиф почти не уделил внимания архитектуре «партенионов», но, судя по некоторым ремаркам, он воображал полноценные дворцы или замки: «Каждому дому потребны двор и два сада»[2]. В основе концепции Ретифа лежит понятие «тайны» (*secret*) – и не только потому, что в «партенионах» не задают лишних вопросов[3], но и потому, что «тайна» репрезентирована в их архитектуре: входы, скрытые за деревьями, маленькая дверца возле главных ворот, «в которую можно войти, не привлекая к себе внимания», или выходящие в сад окна комнат проституток, «занавешенные таким образом, чтобы девицы могли видеть гостей, а сами оставаться невидимы».

[1] В предисловии к своему «Словарю… книг, приговоренных к сожжению, уничтоженных или подвергнутых цензуре» (1806) Пеньо разделяет такие издания на разные классы и, среди прочих, выделяет класс «безнравственных книг, написанных прозой, их называют сотадическими или порнографическими; и таких, к сожалению, слишком много» [25, *xii*.). Термин «сотадический» отсылает к древнегреческому поэту Сотаду. Подробнее о «Словаре» Пеньо см.: *Hunt L.* Introduction…, [47, *14–16*].

[2] На эту ремарку д'Альзана, собственно автора проекта «партенионов», его корреспондент, де Тианж, отвечает: «Такая жизнь должна служить наградой не распутству (*libertinage*), а добродетели (*vertu*)».

[3] «Девиц, желающих поступить в заведение, принимают без расспросов касательно их семьи; более того, управительницам строго-настрого запрещают об этом справляться, а девицам – обсуждать это с товарками».

Эту ретифовскую механику «изоляции непристойности» Уолтер Кендрик назвал «тайным музеем» [42]. Как в «партенионах» Ретифа были «заперты» проститутки, так в секретных фондах Национальной библиотеки Франции (*Enfer*) и Британской библиотеки (*Private Case*) были «заперты» обсценные книги, а в специальном хранилище Британского музея (*Secretum*), созданном в 1865 году, – приапические амулеты из собрания Джорджа Витта, офорты к «I Modi» Аретино и многие другие античные, ренессансные и восточные предметы и эстампы (всего в 1865 году в Секретуме было около 700 различных экспонатов). Но первым подобным «тайным музеем» был Тайный кабинет (*Gabinetto segreto*) в Неаполе, в котором хранилась коллекция археологических находок из Помпей и Геркуланума. История Тайного кабинета сама по себе является ярким примером триумфа Добродетели в XIX веке.

В 1758 году в королевской резиденции в Портичи, под Неаполем, был создал Музей Геркуланума, куда свозились все наиболее ценные предметы, найденные во время недавно начавшихся археологических раскопок. Среди этих находок были и многочисленные эротические предметы – фрески, скульптуры, терракоты, бронзы, светильники, амулеты и проч. Первоначально эти предметы были распределены по разным отделам музея, публиковались в сводных каталогах[1] и были открыты для публики.

За исключением одного экспоната – мраморной скульптурной группы «Пан и коза» (I в. до н.э.), найденной в 1752 году на Вилле Папирусов в Геркулануме. Вскоре после находки Жозеф (Джузеппе) Канар, придворный скульптор, отвечавший в Портичи за реставрацию вновь найденных предметов, отправил статую, тщательно упаковав, ко двору в Казерту. Однако Карл III немедленно вернул ее обратно, потребовав, чтобы Канар хранил ее в своем доме (находившемся рядом с музеем) и никому не показывал – увидеть эту скульптуру можно было, лишь имея специальное разрешение короля. Эту историю рассказал Винкельман, который посещал Неаполь четырежды, имел допуск ко всей коллекции, но так и не смог увидеть «Пана и козу». Обиженный, он заключил: «Следовательно, мы не должны верить некоторым английским путешественникам, которые говорят, что были удостоены такой милости»[2].

Впрочем, рассказ Винкельмана свидетельствует и о том, что несмотря на все запреты о «Пане и козе» многие знали. Ричард Пейн Найт, побывавший в Портичи в конце 1760-х годов, также писал, что скульптура «хранится тайно», но «хорошо известна» [15, *56*]. Дидро, не видевший ее в натуре, восторженно упоминал о ней в Салоне 1767 года (в разделе о Бодуэне).

Другим повезло больше, чем Винкельману. Скульптор Джозеф Ноллекенс, работавший в Италии в конце 1760-х годов, позже сделал терракотовую копию скульптуры «по памяти» (как гласит авторская экспликация на постаменте; ныне – Британский музей). И, конечно, маркиз де Сад:

[1] Так, в каталоге, подготовленном Сильвеном Марешалем, репродукции обсценных произведений можно увидеть во всех семи томах, см.: [22].

[2] Письмо графу фон Брюлю, 1762. См.: [29, *42, 43*].



2. Джозеф Ноллекенс. *Пан и коза, «копия по памяти».* Конец 1760-х. Терракота. Высота 16,1 см. Британский музей, Лондон

он побывал в Портичи в 1776 году во время своего «большого путешествия» и оставил подробное описание всего музея, в том числе обсценной части его коллекции. Группу «Пан и коза» он видел в доме Канара и назвал «самой тайной и самой необыкновенной» вещью из всей коллекции: «В этом прекрасном произведении все в действии, все пылает; ее отличает чистота стиля» [23, *298, 299*][1].

Однако не все путешественники разделяли садовский энтузиазм. В 1794 году в музее побывал англичанин Н. Брук – в своем отчете из всей (!) коллекции музея он упомянул только об одном произведении: «В конце одной из галерей была маленькая комната, она была заперта, но поскольку с нами не было дам, мой друг [офицер-артиллерист, служивший при дворе и имевший свободный доступ в музей] приказал ее открыть. В комнате находилась одна-единственная бронзовая [sic!] статуя козы и сатира, соединенных в неестественной позе, описать которую мне не позволяют приличия. Была бы эта статуя моей, я бы бросил ее в ту пылающую гору, которая когда-то похоронила ее под своей лавой» [7, *139*].

В 1816 году все находки из Портичи перевезли в Неаполь, в только что основанный Музей Бурбонов (ныне – Национальный археологический музей). Спустя три года, в 1819 году, неаполитанский музей посетил Франческо I, наследник Короля обеих Сицилий, в сопровождении супруги

[1] В Портичи побывает и садовская Жюльетта: «Среди всех шедевров меня сразу привлекла смелая попытка показать сатира, совокупляющегося с козой, – удивительное произведение искусства, великолепное по замыслу и поразительное по точности!»

и дочери, которые – как позже королева Виктория при виде «Давида» Микеланджело – были смущены при виде некоторых произведений. Наследник распорядился перенести наиболее откровенные вещи в отдельное помещение, «чтобы все непристойные предметы <…> находились в комнате, вход в которую разрешен только людям зрелого возраста и здоровой морали» [13, *i*]. Комнату назвали «Кабинетом непристойных предметов» (*Gabinetto degli oggetti osceni*), а с 1823 года – «Кабинетом секретных предметов» (*Gabinetto degli oggetti riservati*). Туда попало 102 антика. В 1822 году лишь 20 гран-туристов сделали запрос на посещение Кабинета; в 1824 году таких запросов было уже 300 (в том числе от К.Ф. Шинкеля). Появились и первые каталоги коллекции: в 1832 году его издал Сезар Фамен[1], а в 1840-м – Луи Барре [4].

Однако после революции 1848–1849 годов «Тайный кабинет» решили полностью закрыть, а в 1851 году все экспонаты перенесли в подвал, дверь в который замуровали, чтобы «уничтожить любые намеки на существование этого кабинета и стереть, насколько это возможно, память о нем» [13, *i*]. Досталось не только антикам: из музейной Пинакотеки, где временно хранилась коллекция Каподимонте, были исключены 33 картины и 22 скульптуры – в том числе «Даная» Тициана, «Венера и сатир» Луки Джордано и картон «Венера и амур» Микеланджело, – которые были заперты «во влажном и темном месте» [13, *i*].

В 1860 году, в либеральную эпоху объединения Италии, по указу Гарибальди кабинет был открыт – туда пускали всех, кроме детей, а по специальному разрешению – женщин и клир. Гарибальди назначил Директором раскопок и музеев в Неаполе своего друга, Александра Дюма. И хотя на этом посту Дюма прослужил всего неделю (с 15 по 21 сентября 1860 года[2]), он успел распорядиться, чтобы собрание Секретного кабинета было распределено согласно старым инвентарям. В 1866 году Джузеппе Фьорелли, директор музея, издал новый (и самый полный) каталог коллекции, названной – в соответствии с требованиями времени – «порнографическим собранием»; в него вошло 206 греческих, этрусских и римским памятников. Однако Фьорелли рассматривал эти предметы, в первую очередь, как антропологический материал по истории античной сексуальности, он писал: «Внимательное изучение этих объектов демонстрирует, что не все из них по-настоящему непристойные и что многие из них могли бы вернуться в соответствующие коллекции, ни коим образом не оскорбив целомудрие зрителей» [13, *i*]. Коллекция действительно была распределена по разным отделам музея, но в 1880-е годы вновь собрана и вновь спрятана в запасники, еще на сто лет. Ознакомиться с ней можно было, лишь получив специальное разрешение.

[1] [*Famin C.*] Peintures, bronzes et statues érotiques, formant la collection du cabinet secret du Musée royal de Naples. Paris: Typographie Everat, rue du Cadran, 1832. Спустя четыре года вышло расширенное 2-е издание: [12].

[2] *Quinney A., Hoffheimer M.H.* Alexandre Dumas in Naples // *Dalhousie French Studies. 2011.* V. 94. P. 1551–64. P. 157.



3. Гранвиль. *Тайный музей*. Литография из его книги «Un autre monde» (Paris, 1844)

Создание «тайных музеев» в Неаполе, а позже в Лондоне и Париже, было способом регулирования потребления непристойного. Не удивительно, что «тайные музеи» родились в эпоху демократизации искусства, в век музеев. Прежде подобные предметы хранились в частных собраниях, доступных только очень ограниченной и «просвещенной» аудитории. Теперь же, когда дистанция между «частным» и «публичным» сократилась, когда появилось понятие массового («непросвещенного») зрителя, появилась и потребность этого зрителя оградить. В «тайные музеи» посторонние не допускались – к посторонним относились три категории зрителей: дети, женщины и простолюдины. Единственными потребителями непристойного были «люди вкуса», впрочем, как правило, и они вынуждены были получать специальные пропуска или вносить дополнительную плату – за дополнительную плату, но только лицам мужского пола, разрешалось приоткрыть занавески, за которыми были скрыты эротические фрески в Помпеях.

Пусть и сохранив свой элитарный статус, непристойность, тем не менее, была полностью вытеснена из массового сознания: законодательные акты и замурованные двери превратили ее в нечто отсутствующее, исключенное из дискурса XIX века. И в этом важное отличие цензуры XIX столетия от запретов предшествующих эпох, в особенности, либертинского XVIII века. Либертинаж, конечно, не был нормой, однако просветители не считали его и Пороком: согласно определению в «Энциклопедии», либертинаж – «это привычка поддаваться инстинкту, который ведет нас к удовольствиям чувств; он не уважает нравы, но он их и не

презирает <…> он находится посередине между сладострастием и развратом» [11, *476*]. Из этого определения следует, как минимум, что нормой могло быть «сладострастие», у которого, впрочем, тоже была своя тайна.

«Тайная камера»

«Тайные музеи», хотя и были порождены новым ханжеством, отсылали к традиции, к которой принадлежали собственно те вещи, что в них хранились. Тайна подразумевалась самим либертинским дискурсом, в котором все было тайным[1], а пространство либертинажа было таким же недоступным, как и залы «тайных музеев».

В большинстве либертинских романов действие происходит в «маленьком домике» (*petite maison*) в одном из парижских предместьев.

Первоначально «маленький домик» принадлежал культуре пригородов. Термин *petite maison* возник во второй половине XVII века: согласно первому изданию Словаря французской академии (1694) это – «маленький загородный домик» (*petite maison de campagne*), «недалеко от города, где [хозяина дома] часто навещают друзья» [17, *11*]. Именно как разновидность загородного дома – *maison de campagne* или *maison de plaisance* – маленький домик вошел в архитектурную теорию начала XVIII века. В отличие от городского дома, – писал Ж.-Ф. Блондель, – здесь «можно вкусить <…> невинной неги, которая царит за городом» [6, *7*]. Маленький домик, в котором выражалась идея единения с природой, был своего рода храмом Артемиды, приютом Добродетели.

Однако в 1730-е и 1740-е годы с «маленьким домиком» что-то случилось – из приюта Добродетели он превратился в обитель Порока: «… парижане использовали подобные загородные дома для тайных любовных встреч и разнузданных оргий», – говорит герой «Исповеди графа де***» Шарля Дюкло (1741). В «Опасных связях» Шодерло де Лакло (1782) маркиза де Мертей соблазняет шевалье Дансени в «маленьком домике, о существовании которого он и не подозревал», а Преван добивается от трех любовниц «обещания, что они в тот же вечер придут отужинать наедине с ним в его домике». «Началась наша любовь в Опере, продолжалась в другом месте, а закончится сегодня в моем холостяцком домике.

[1] Начиная с места издания либертинских романов. Чтобы избежать цензуры, многие французские издатели либо действительно печатали свои книги за границей, либо просто указывали на титуле иностранные города – Лондон, Брюссель, Амстердам (там, в частности, печатали Сада) или даже совсем экзотические места. Так, «Либертинское утро» Мерара де Сен-Жюста (1787) и «Мемуары Сатурнена» Жервеза де Латуша (1790) были напечатаны на Цитере, а «Учебник будуаров» Мерсье де Компьеня (1787) не только был издан на Цитере, но и датирован 1240 годом. «Афродиты, или Приапический фрагмент, служащий иллюстрацией к истории удовольствий» Андреа де Нерсия (1793) были напечатаны в Лампсаке (на родине Приапа), а книга Мерара де Сен-Жюста «Нравы XVIII века, или Маленький домик» (1790) была издана в Лампсаке с пометкой «перевод с [языка] конго».

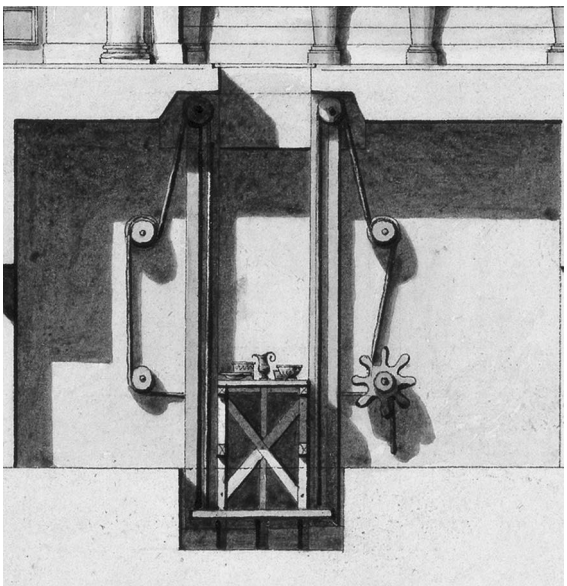
У меня, поверьте, очаровательный маленький домик», – рассказывает Версак в романе «Заблуждения сердца и ума» Кребийона-сына (1736–1738). И продолжает: «… нет ничего приличнее, удобнее и надежнее маленького домика, где никто не подслушивает и не подсматривает и где вы ограждены от сплетен <…> Избавившись от утомительной парадности, ускользнув из пышных апартаментов, где любовь бесприютна, где она постепенно хиреет, мы переносим ее в скромный домик, где она оживает и расцветает вновь. Под его приветным кровом воскресают желания, заглушенные светской суетой, и жажда наслаждений долго не иссякает <…> В домике <…> желание живее и сильнее». Почти то же самое говорит Фемидор: «Что за прелестные сооружения – эти маленькие домики, возведенные вдали от городского шума!.. В этих домиках никогда не встретишь недовольных родственников, а следовательно никто не мешает предаваться наслаждению. Здравомыслие не переступает их порог, а стоящая на часах тайна позволяет проникнуть внутрь только удовольствию и милой сердцу свободе нравов» (Клод Годар д'Окур, «Фемидор», 1745).

В новелле Жана-Франсуа де Бастида «Маленький домик» (1758–1763) именно сам дом, его сады и его интерьеры становятся главными героями повествования. По сюжету новеллы маркиз де Тремикур, чтобы добиться любви Мелиты, приглашает ее в свой «маленький домик». Она отвечает согласием, заявляя, «что ни там, ни в каком другом месте Тремикур не представляет для нее никакой опасности». Они заключают пари и отправляются в его домик на берегу Сены. Дальнейшее повествование написано в излюбленной XVIII веком форме путешествия – в данном случае, путешествия по дому: Тремикур как чичероне показывает Мелите достопримечательности своего домика, они заходят во все (кроме одной – тайной; см. примеч. 1 на с. 163) комнаты, а Бастид дает их подробнейшие описания. Мелита как гран-турист внимательно все осматривает, комментирует, подчеркивая красоту и роскошь убранства. Нарратив новеллы Бастида основан на чувственном восприятии архитектуры: реакция Мелиты переходит от «невольной нежности» в Салоне к «экстазу» в первом будуаре, «испугу» и «растерянности» в саду, «открывшейся любви» в столовой и к финальному «вздоху» – и проигранному пари – во втором будуаре.

Это чувственное восприятие архитектуры восходит к «Гипнэротомахии Полифила» Франческо Колонны (1499) – вероятно, самом знаменитом архитектурном трактате о любви. Полифил, как следует из его имени (не только «любящий Полию» – *Polia*, но и «любящий многое» – *poli*), любил многое: золото, еду, эпиграммы, иероглифы, мозаики, античные вазы и дамские туфли[1]. Но больше всего он любил архитектуру («любящий город» – *polis*[2]), и столь же сильно и так же плотски, как Полию. Как отметила Лиан Лефевр, все здания, описанные в книге, были

[1] К слову, таким же фетишистом дамских туфелек был и Ретиф де ла Бретонн. См.: [46].

[2] Эту этимологическую связь Полифила с архитектурой, вероятно, впервые подчеркнул автор нового французского перевода книги (1804), архитектор Жак-Гийом Легран. См.: [20, *2*].



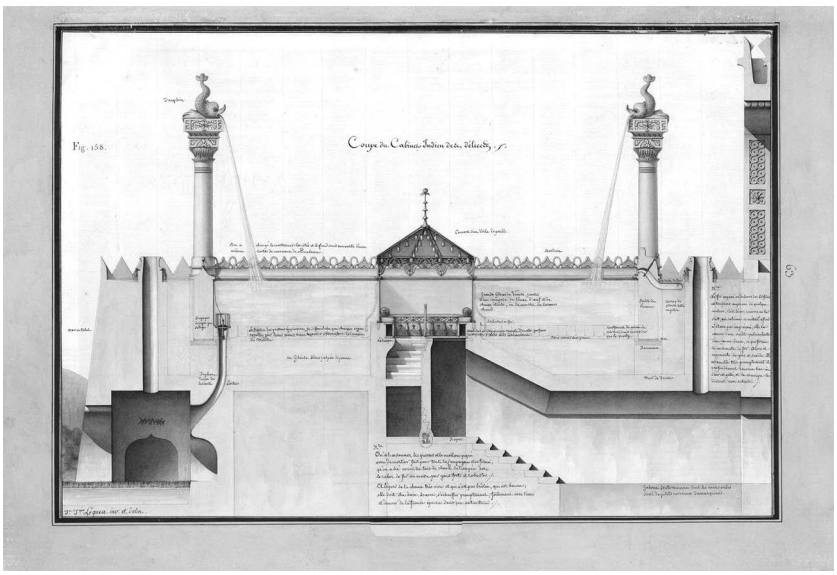
4. Жан-Жак Лекё. *Летающий стол.* Из проекта *Храма молчания*. Бумага, тушь, акварель. 60,4 × 37,3 см. Фрагмент. Национальная библиотека Франции, Париж

объектом его желания. Мрамор триумфальной арки он называет «девственным», в другом случае – «безупречным» (этим же термином он описывает кожу одной из нимф). Чтобы передать свои впечатления от увиденной архитектуры, он использует эротические термины – «предельное наслаждение», «невероятный восторг», «бурное удовольствие и вожделенное неистовство», здания наполняют его «высочайшим плотским удовольствием» и «жгучим желанием». И он не может устоять – увидев рельеф, изображающий спящую нифму, он кладет руку ей на колено, гладит и ласкает его и губами прикасается к ее груди. Эта эротизация архитектуры приобретает порнографический характер – трижды Полифил занимается любовью со зданием и каждый раз достигает состояния совершенного экстаза. Одна из построек отвечает ему взаимностью – она начинает двигаться [43, *65 ff.*].

Полифил не просто смотрит на архитектуру, он взаимодействует с ней. Его путешествие превращается в партиципаторную практику. Подобным образом, садовская Жюльетта, путешествуя по Италии как гран-турист, будет воспринимать достопримечательности как возбуждающие сцены удовольствия: среди руин храма Венеры в Байе «сохранились подземные переходы, мрачные таинственные коридоры, указывающие на то, что эти помещения служили для тайных церемоний. Огонь пробежал по нашим жилам, когда мы спустились вниз <…> “Мы должны совершить службу в этом священном месте” <…> Полумрак, царивший в этих катакомбах, память о таинственных мистериях, происходивших здесь <…> – все это невероятно возбуждало нас» («Жюльетта»). Другими словами, сама архитектура становится желанным телом: «Меня интересовала уже не столько мадам де Т***, сколько этот кабинет», – воскликнет оказавшийся в «маленьком домике» герой Доминика Виван Денона («Без завтрашнего дня», 1777).

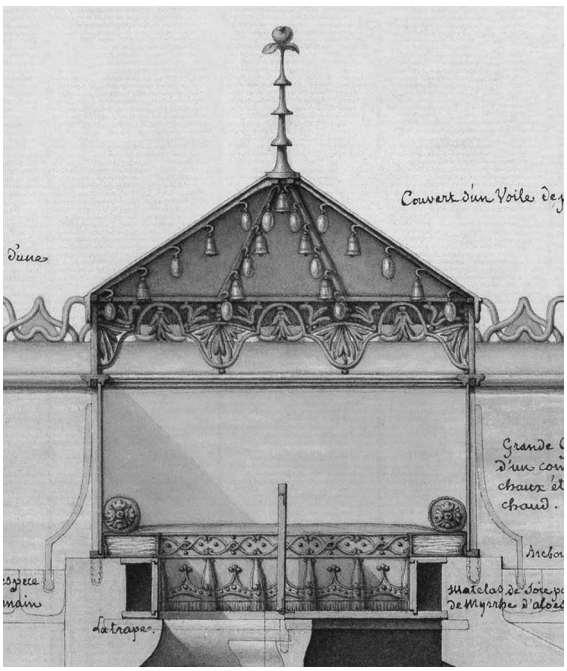
Во второй половине XVIII века обсценная репутация «маленького домика» сложилась настолько, что в пятом издании Словаря французской академии (1798) у термина появилось дополнительное значение – дом для «тайных развлечений» (*amusements sercets*) [18, *56*]. А Блондель, прежде писавший о «невинной неге», спустя тридцать лет наставлял: «характер этих зданий надо черпать из приятного жанра, так как они служат для уединения», здесь все должно быть деликатно и элегантно, все должно «сиять» – потому что все здесь «посвящено наслаждению и свободе» [5, *251, 252*].

В уединенных «маленьких домиках», в свою очередь, были устроены разнообразные потайные комнаты и будуары (эти «обители сладострастия» [19, *116*]), лестницы, коридоры или даже целая тайная антресоль



5. Жан-Жак Лекё. *Индийский кабинет наслаждений*. Около 1800. Бумага, тушь, акварель. 30,7 × 44,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж

между двумя этажами, как в романе Андреа де Нерсия «Фелисия, или Мои проказы» (1772), а в садах – скрытые беседки и павильоны, – «удобные укрытия», чтобы «спрятаться от посторонних глаз и безо всяких помех предаться забавам в совершенном уединении» (Джон Клеланд. «Фанни Хилл», 1747–1748). Как и в «тайные музеи», посторонние сюда не допускались: «Помните <…> что никто никогда не должен заподозрить, будто вы видели эти комнаты или хотя бы догадывались об их существовании» (Виван Денон. «Без завтрашнего дня»).



6. Жан-Жак Лекё. *Индийский кабинет наслаждений*. Фрагмент

Общую секретность «маленьких домиков» дополняли различные механизмы – раздвижные стены и потолки, «летающие стулья» (*chaise volante*), чтобы можно было незаметно подниматься из одних комнат в другие (самый знаменитый такой «лифт» был устроен в Версале в 1743 году, позже им пользовалась мадам де Помпадур) и «летающие столы» (*table volante*), чтобы прислуга лишний раз не поднималась в комнату. Эти механизмы, с одной стороны, способствовали театрализации действия, но с другой – отвечали духу времени – эпохи изобретений, когда, по меткому выражению Мишеля Делона, «куртизанка становится <…> знатоком механики» [33, *86*].

В проекте «Индийского кабинета наслаждений» Жан-Жака Лекё (около 1800) – стеклянной комнаты, погруженной в бассейн с рыбками – подобные механизмы обеспечивают циркуляцию воды. В комнату можно попасть только через люк в полу, к которому ведет подземная галерея. Согласно пояснением Лекё, стены бассейна покрыты толстым слоем глины, «голубой с желтыми прожилками», чтобы они были водонепроницаемыми. Внутри располагается огромная оттоманка, покрытая пурпурным шелком, «мягкая, с ароматами мирры, алоэ и корицы». В данном случае, скрывала комнату от посторонних взглядов вода.

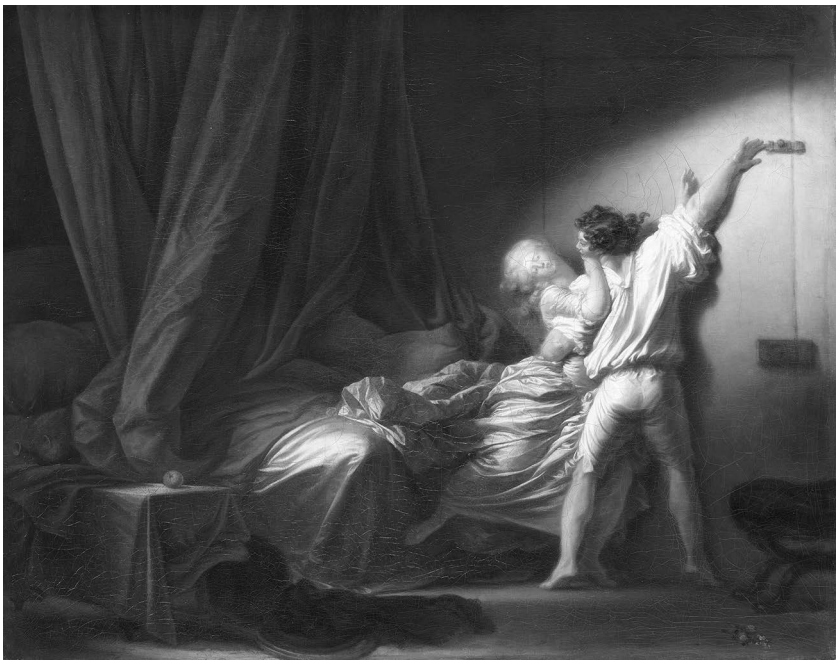
Пространство либертинажа должно быть не только тайным, недоступным и невидимым для посторонних, но еще и закрытым на ключ, запертым на засов, как на картине Фрагонара «Задвижка» (около 1777). Мотив ключа – один из важнейших в либертинском дискурсе: будуар запирался на ключ, ключ передавался возлюбленному, ключ оставался в замке, ключи терялись, отчего свидание было невозможно, и т.д.

Но предел всей этой секретности – в романах маркиза де Сада: его пространства не только заперты, но часто забаррикадированы: «Хотя церковь была заперта, негодяй для вящей безопасности забаррикадировался в часовне»; «Карета въехала во двор, ворота закрылись, и мы слышали, как их забаррикадировали изнутри» («Жюльетта»); «он забаррикадировал дверь и бросился на Жюстину»; «все двери и ворота были заперты и забаррикадированы, снаружи выставили охранников, чтобы в замок никто не вошел» («Жюстина»).

«Маленькие домики» превратились у Сада в тайные крепости, не просто скрытые от посторонних, но вообще практически недоступные. Они были абсолютно изолированы от внешнего мира. Чтобы добраться до замка Минского, Жюльетте пришлось преодолеть: высокую гору, ущелье не менее двух тысяч сажен глубиной, озеро, посреди которого стоял замок, окруженный высокой неприступной стеной с узкими бойницами, ров шириной метров шесть, первые железные ворота, вторые железные решетчатые ворота, частокол, за которым была еще одна стена – три метра толщиной, в которой не было видно никаких ворот или калиток и попасть за которую можно было, лишь отодвинув каменную плиту, скрывающую проход. А замок Силлинг («120 дней Содома») от внешнего мира отделяли: крутая гора, пропасть, через которую можно перебраться только по мосту (этот мост либертены уничтожат после того, как запрутся в замке), десятиметровая стена, ров с водой, ворота, которые будут заложены кирпичами, как только либертены пройдут внутрь и т.д.

Садовскую закрытость Ролан Барт называет «остервенелой закрытостью», которая, с одной стороны, должна «изолировать сладострастие, укрыть его от карательных действий мира», а с другой – превращается в «самодостаточную ценность существования», в «некое наслаждение бытием» [31, *184*].

Но даже в этих тайных замках были еще и свои супертайные помещения – их Барт называет *un secret* [36, *22*] – «тайной камерой» [31, *184*]



7. Жан-Оноре Фрагонар. *Задвижка*. Около 1777. Холст, масло. 74 × 94 см. Лувр, Париж

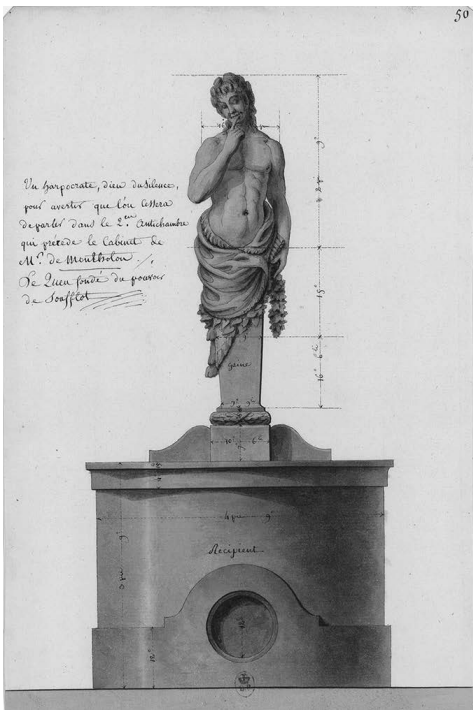
(в другом переводе – «тайным местом» или просто «тайником» [32, *25*]). Сам Сад использовал разные определения: *arrière-cabinet* («задний кабинет»), *cabinet reculé* («удаленный кабинет»), *cabinet séparé* («отдельный кабинет»), особенно часто – *cellule* («келья», но и «тюремная камера»), а также *cabinet secret* («тайный кабинет») – словно предвосхищая название музея в Неаполе.

«Тайная камера» – это гиперуединенное место, куда, кроме двух героев, не допускается даже сам автор: не существует описаний не только устройства этих тайных комнат (скупое «будуар», или же – «потайная комната, обставленная тяжелой, роскошной и необычайной мебелью»; «Жюльетта»), но и того, что в них происходит. Это, по определению Марселя Энаффа, «точка схода», где «не говорится о том, что видит глаз, и не рассказывается о том, что происходит» [35, *132*]: «… министр увел обреченных девушек в дальний кабинет и некоторое время провел с ними наедине. Мы так и не узнали, что он там делал и не посмели спросить об этом»; «только не спрашивай ее о том, что произошло в кабинете»; «Что же может там происходить? – «Не имею никакого понятия» («Жюльета»)[1].

Подобным образом, функционировали и замурованные «тайные музеи» – никто не должен был знать, что в них хранится. По сути,

[1] В этом смысле, характерно, что единственной комнатой в своем «маленьком домике», которую Тремикур не показал Мелите в новелле Бастида, были «антресоли, предназначенные для таинств», куда вела «потайная лестница»: в «тайную камеру» могли попасть либертены Сада, для героев Бастида вход был еще закрыт.

пространство либертинажа из «тайных камер» переехало в «тайные музеи». «Соблюдение тайны – первейшая из добродетелей», – говорит герой Виван Денона («Без завтрашнего дня»). Закономерно, что соблюдение тайны оказалось актуальным как для Порока, так и для самой Добродетели.



8. Жан-Жак Лекё. *Гарпократ, бог молчания*. 1786. Бумага, тушь, акварель. 29,5 × 19,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж

«Тайная история» «Происхождения мира»

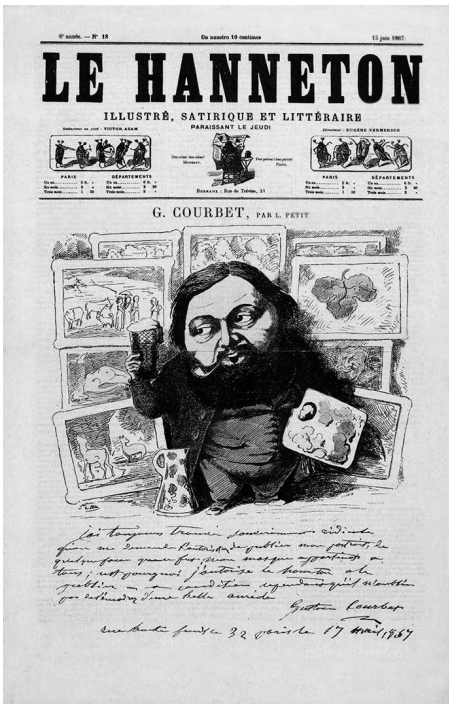
Так же будет спрятана картина Гюстава Курбе «Происхождение мира» – лебединая песня либертинажа и одна из самых секретных картин в истории искусства. Ее «тайная история» практически в точности повторяет судьбу либертинского искусства в XIX веке.

Как говорилось выше, картина была написана по заказу Халил-Бея и, конечно, отражала либертинские вкусы заказчика, однако не известно, кому принадлежал замысел картины – художнику или заказчику. Не известно и то, кто на ней изображен: «портрет» ли это «ирландки Джо», модели Уистлера и, вероятно, любовницы Курбе, или парижской возлюбленной Халил-Бея, Жанны де Турбе. Или же перед нами – неизвестная, которая, в бытность Халил-Бея в Санкт-Петербурге, наградила его французской болезнью – в таком случае, «Происхождение мира» это *ex voto*.

Cabinet de toilette, где висела картина, находился рядом со столовой, и иногда после ужина Халил-Бей приглашал своих гостей посмотреть на Курбе. Почему она висела за занавесом также не известно: должен ли он был скрывать картину, как в «тайных музеях», или же сакрализовать сам процесс зрелища, превращая его в вуайеристский ритуал в «тайной камере»? И почему занавес был зеленым? Возможно, этот цвет отсылал к исламу [30, *72*] или, напротив, к «Сикстинской мадонне» Рафаэля[1]. Или же зеленый был традиционным будуарным цветом: можно вспомнить, что именно зеленый занавес отделял Карамзина от мадмуазель Дервьё, и Карамзин не посмел его отдернуть[2].

[1] Версия Анри Луаретта (*Loyrette H.* Courbet et «leur Raphaël». L'Origine du monde et la Madone Sixtine // National Gallery of Canada Review, 2002. V. 3. P. 94–102). См.: [39, *382*].

[2] В 1790 году Карамзин побывал в доме мадмуазель Дервьё, одной из самых известных парижских куртизанок. Осмотрев все комнаты, он «любопытствовал видеть нимфу, но ей угодно было играть роль невидимки. На диване лежал корсет, доказательство ее тонкого стана, чепчик с розовыми лентами и черепаховый гребень. Зеленый тафтяный занавес отделял от нас славную прелестницу; но мы не смели отдернуть его». См.: Письма русского путешественника, 1791–1792.


LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISSANT LE JEUDI

G. COURBET, PAR L. PETIT

9. Леонс Пети. *Гюстав Курбе*. Обложка журнала «Le Hanneton» (1867, № 18, 13 juin). Литография

Несмотря на всю секретность, о картине вскоре узнал «весь Париж»: на карикатуре Леонса Пети, опубликованной на обложке журнала «Le Hanneton» (13 июня 1867) Курбе изображен в окружении своих картин – здесь легко узнаются, например, «Деревенские барышни» и «Женщина с попугаем». Правая верхняя картина, с одиноким фиговым листом, – это явная сатирическая метафора «Происхождения мира». Спустя десять лет появилась и первая рецензия на картину: «…отодвинув занавес, зритель цепенел перед изображением женщины, в натуральную величину, вид спереди, взволнованной и конвульсирующей, прекрасно написанном, в состоянии *con amore*, как сказали бы итальянцы, – это последнее слово реализма. Но по непонятной забывчивости художник, который писал модель с натуры, не изобразил ступни, ноги, бедра, ребра, грудь, плечи, руки, шею и голову. Есть одно слово, которое служит для описания людей, способных на подобного рода непристойности, достойные того, чтобы иллюстрировать сочинения маркиза де Сада [*sic!*], но я не могу произнести это слово, поскольку им пользуются только мясники», – писал в 1878 году Максим Дюкан [8, *263–264*]. (Вспомним, как Н. Брук, соблюдая правила хорошего тона, не мог описать композицию «Пана и козы» в Портичи.)

Итак, «Происхождение мира» – это картина, которую невозможно ни показать, ни описать[1]. Скрывавший ее занавес был, пользуясь термином Жака Лакана, «знаком отсутствия». За занавесом – пустота, отсутствующий, «смутный» объект желания, «Черный квадрат» XIX века. В самом деле, Курбе изобразил не просто запретное, но никогда прежде не изображавшееся и едва ли вообще изобразимое (лишь – вообразимое). Не *un joli morceau*, не живописный аналог фотографической порнографии[2], а философское произведение, о чем говорит и само

[1] Впервые репродукция «Происхождения мира» была опубликована в книге Эдуарда Фукса в 1930 году (когда картина была в собрании Ференца Хатвани) под названием «Женский торс»: *Fuchs E.* Die Grossen Meister der Erotik. München: Albert Langen, 1930.

[2] В своих штудиях обнаженной натуры Курбе если и не повторял буквально, то вдохновлялся эротическими дагерротипами и стереофотографиями того времени (хотя исследователи нашли стереофотографию Огюста Беллока, около 1860, и сочли ее прямым прототипом «Происхождения мира» [39, *383, 384*]). Рассматривание этих фотографий, в особенности, через стереоскоп («стереоскопомания») было типичным занятием вуайериста эпохи ранней фотографии. На вуайеристском языке того времени девушек на подобных снимках называли, достаточно вульгарно, – *un joli morceau*.



10. Гюстав Курбе. *Замок в Блоне*. Около 1875. Холст, масло. 50 × 60 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт

название картины[1]. И одновременно, она – некий предел философии искусства, после которого возможно только его новое начало. Не случайно Линда Нохлин в своем исследовании картины Курбе от «Происхождения мира» переходит к «происхождению искусства», у истоков которого – мужское желание отсутствующего[2].

После Халил-Бея, каждый новый владелец картины хранил ее тайно, тем самым уподобляясь вуайеру. После зеленого занавеса «Начало мира» прикрывала картина самого Курбе – пейзаж «Замок в Блоне» (около 1875, Будапешт, Музей изобразительных искусств). Не известно, была ли она специально заказана Курбе или же была приспособлена для функции «занавеса». Согласно «Дневнику» Эдмона де Гонкура (запись от 29 июня 1889 года), картина, как ларец, отпиралась ключом – словно дверь будуара. Гонкур увидел картину в галерее парижского маршана Антуана де

[1] Впрочем – и это еще одна тайна картины – не известно, кто и когда дал ей такое название. Впервые оно появляется в мемуарах Людовика Алеви, опубликованных (уже после его смерти) в 1929 году. Алеви вспоминает о том, что впервые услышал о «Происхождении мира» в 1882 году, то есть уже после смерти Халил-Бея. См.: [*39*, *378*].

[2] Линда Нохлин ссылается, хотя и иронично, на статью Десмонда Коллинза и Джона Онианса «Происхождение искусства» (*Collins D., Onians J.* The Origins of Art // Art History. 1978. V. 1. № 1. P. 1–25), в которой авторы предлагают свою теорию начала искусства и видят его истоки в мужском (мускулинном, в терминах Нохлин) желании изобразить отсутствующую, то есть недоступную, женскую плоть, легко узнаваемую в первобытных пещерных граффити. «Происхождение мира» – это лишь воспроизведение, симулякр, изначального мужского желания отсутствующего. См.: [44, *81, 82*].



11. Андре Массон. *Эротическая земля*. 1954. Дерево, масло. 46 × 55 см. Частное собрание

Ла Нарда. Восхищение Гонкура сопоставимо с реакцией маркиза де Сада на «Пана и козу»: «У этой картины, которую я никогда прежде не видел, я должен искупить свою вину перед Курбе: это лоно столь же прекрасно, как и плоть у Корреджо»[1]. Если раньше «Происхождение мира» функционировало как *ex voto*, то теперь и вовсе превратилось в раку. Под этой пейзажной крышкой картина хранилась и у одного из следующих владельцев, венгерского барона и франкофила Ференца Хатвани, который, явно повторяя Халил-Бея, поместил ее в свой *cabinet de toilette*.

Затем картина оказалась в коллекции Жака Лакана. Она предназначалась для «Превоте», усадьбы Лакана в Гитранкуре, недалеко от Парижа (по сути, «маленького домика»). «Происхождение мира», как и другие предметы из его коллекции, хранилась в небольшом, отдельно стоящем павильоне – студии/кабинете Лакана, который сам он называл «Аквариумом». Картина досталась Лакану без «крышки»-пейзажа Курбе. Однако она вновь была спрятана от посторонних глаз: в 1954 году по заказу Лакана новую картину-«крышку» выполнил Андре Массон – его пейзаж «Эротическая земля» (частное собрание) хоть и повторяет контуры женского тела на «Происхождении мира», но лишь намекает на сюжет Курбе. Возможно, главной причиной нового «занавеса» было все то же, что и в «тайных музеях», желание оградить неп(р)освя(е)щенную публику, в данном случае «соседей и домработницу», от Порока. Однако, скорее всего, Лакан знал о том, как прежде экспонировалась картина (он вполне

[1] Цит. по: [39, *381*]. В русское издание «избранных страниц» из «Дневника» Гонкуров (М.: Художественная литература, 1964) эта запись, по понятным причинам, не вошла.

мог читать описания Дюкана и Гонкура) и просто осуществил реконструкцию «выставки». С помощью скрытого механизма, словно заимствованного из либертинской литературы XVIII века, картина-«крышка» Массона отодвигалась, открывая взгляду зрителей картину Курбе.

Демонстрация картины гостям была для Лакана таким же вуайеристским ритуалом, как и для Халил-Бея. Этот ритуал описывает Дора Маар (в пересказе Николь Авриль): «После завтрака Лакан отложил книгу и позвал меня за собой <…> Он хотел показать мне свое новое приобретение, наиболее поразительное, как он сказал <…> “Вы готовы взглянуть на нее?” <…> Я в первый раз видела его таким ликующим <…> Я закрыла глаза руками так, как если бы мы играли в прятки, и объявила: “Я готова!”. Он попросил не открывать глаз, пока не скажет. Я слышала, как он сдвигает полотно Массона, чтобы раскрыть работу, которой так дорожил <…> “Вот, ‘Происхождение мира’”, – произнес он с какой-то гордостью в голосе <…> Я отвела руки от глаз. Безупречное совершенство!..»[1].

Однако Лакан в не меньшей степени, чем Халил-Бей, соблюдал «режим секретности» картины: он не любил рассказывать о своем шедевре, ни разу не упомянул о нем в своих статьях и на семинарах и показывал его лишь избранным гостям (среди них были Леви-Стросс, Пикассо, Дюшан), впрочем, не оставившим (кроме Доры Маар и Джеймса Лорда) никаких воспоминаний об увиденном. В 1966-м, в год столетия «Происхождения мира», Лакан не выдал картину на выставку «Курбе в частных французских собраниях».

Любопытно, что как раз в это время начался процесс десекретизации «тайных музеев». В 1960-е годы предметы из Секретума стали передаваться в другие отделы Британского музея, многие из них попали и в постоянную экспозицию. В 1966 году вышла книга Питера Фрайера «Private Case – Public Scandal», благодаря которой стало широко известно о книжном собрании *Private Case*[2] (но сам фонд оставался закрытым вплоть до 1990 года). В 1967 году Секретный кабинет в Неаполе был наконец открыт для публики, правда, временно: вскоре его вновь закрыли (на реставрационные работы). В 1969 году был ликвидирован *L’Enfer* в парижской Национальной библиотеке, а его фонды стали доступны всем желающим (хотя и в 1990-е годы, чтобы получить доступ к этим книгам, нужно было заполнить специальный формуляр).

В 1988 году картина «Происхождение мира» была впервые показана широкой публике в Нью-Йорке (на выставке «Courbet Reconsidered» в Бруклинском музее), в 1991 в Орнане (в Музее Гюстава Курбе, в рамках выставки эротических работ Массона), а в 1996-м – в Париже (на выставке

[1] См., например: URL: http://www.picasso-pablo.ru/library/ya-lubovnitsa-picasso.html (дата обращения 08.08. 2020). Однажды Дора Маар была у Лакана вместе с писателем Джеймсом Лордом, который также описал ритуал показа картины Курбе в своей книге «Пикассо и Дора» (1993).

[2] *Fryer P.* Private Case – Public Scandal. Secrets of the British Museum Revealed. London: Secker & Warburg, 1966.

«Feminimasculin. Le sex de l'art» в Центре Помпиду). Этот процесс десекретизации завершился около 2000 года, когда в Неаполе был наконец окончательно открыт «Секретный кабинет», а в музее Орсе (куда в 1995 году картина была передана наследниками Лакана), после долгих дискуссий, «Происхождение мира» включили в постоянную экспозицию.

Литература

Источники

1. *Ла Бретонн Ретиф де*. Порнограф, или Мнения порядочного человека о составлении нового устава для публичных женщин. Роман в письмах / Пер. В. Мильчиной // Иностранная литература. 2012. № 7. URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2012/7/pornograf-ili-mneniya-poryadochnogo-cheloveka-o-sostavlenii-novogo-ustava-dlya-publichnyh-zhenshhin.html (дата обращения 08.08.2020).
2. A New English Dictionary on Historical Principles. Oxford: Clarendon Press, 1909. V. 7.
3. *Appolinaire G., Fleuret F., Perceau L.* L'Enfer de la Bibliothèque National. Icono-bio-bibliographie descriptive, critique et raisonnée. Paris: Mercure de France, 1913.
4. *Barré L.* Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. T. 8: Musée secret. Paris: Libr. de firmin Didot Frères,1840.
5. *Blondel J.F.* Cours d'architecture. Paris: Chez Duchesne libraire, 1771. T. 2.
6. *Blondel J.F.* De la Distribution des maisons de plaisance. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, Libraire du Roy pour l'Artillerie & le Génie, à l'Image Notre-Dame, 1737. T. 1.
7. *Brooke N.* Observations on the Manners and Customs of Italy. Bath: R. Cruttwell, 1798.
8. *Camp M. du*. Les convulsions de Paris. Paris: Librairie Hachette, 1878. T. 2.
9. Catalogue des livres imprimez de la Bibliothèque du Roy. Belles Lettres. Paris: Impr. royale, 1750. T. 2.
10. *Dunglison R.* Medical Lexicon: A Dictionary of Medical Science. Philadelphia: Blanchard & Lea, 1857.
11. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Neufchastel, Faulche, 1765. T. 9.
12. [*Famin C.*] Musée royal de Naples. Peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret, avec leur explication. Paris, 1836.
13. *Fiorelli G.* Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornografica. Napoli: Stabilimento tipografico in S. Teresa, 1866.
14. *Kearney P.J.* The Private Case: An Annotated Bibliography. London: Jay Landesman Limited, 1981.
15. *Knight R.P.* An Account of the Remains of the Worship of Priapus. London: T. Spilsbury, 1786.
16. *Larousse P.* Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1874. T. 12.
17. Le dictionnaire de l'Académie Françoise. Paris: Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard, 1694. T. 2.
18. Le dictionnaire de l'Académie Françoise. Paris: J.J. Smits et C, Imp.-Lib., 1798. T. 2.
19. *Le Camus de Mézires N.* Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations. Paris: L'auteur, Benoit Morin, Imp.-Lib., 1780.
20. *Legrand J.G.* Songe de Poliphile. Traduction libre de l'italien. Paris: De L'Imprimerie de P. Didot L'Ainé, 1804. T. 1.
21. *Littré É.* Dictionnaire de la langue française. Paris: E. Dentu, 1866. T. 3.
22. *Maréchal S.* Les antiquités d'Herculanum avec leurs explications. Paris: David, 1780–1781. T. 1–7.
23. *Sade Marquis de.* Journey to Italy / Ed. by James A. Steintrager. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
24. *Mercier L.S.* Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux. Paris: Moussard, Maradan, 1801.
25. *Peigno E.G.* Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés. Paris: A.A. Renouard, 1806.

26. *Réstif de La Bretonne N.*E. Le Pornographe, ou Idées d'un honnête homme sur un projet de réglement pour les prostituées. A Londres [Paris]: J. Nourse [bookseller], La Haie, Gosse jun. [and] Pinet [booksellers], 1769.
27. The Century Dictionary: An Encyclopedic Lexicon of the English Language. New York: Century Company, 1889–1891. V. 4. Part 16.
28. *Webster N.* An American dictionary of the English language. Springfield, Mass.: G & C. Merriam, 1865.
29. *Winckelmann J.J.* Critical Account of the Situation and Destruction … of Herculaneum, Pompeii, and Stabia. London: T. Carnan & F. Newbery, 1771.

Литература

30. *Акинша К.* Секрет Лакана // Артхроника. 2003. № 1. С. 68–77.
31. *Барт Р.* Сад-I / Пер. С. Козлова // Маркиз де Сад и XX век / Сост., сверка переводов и комментарии М.К. Рыклина. М.: РИК «Культура», 1992. С. 183–210.
32. *Барт Р.* Сад, Фурье, Лойола / Пер. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2007.
33. *Делон М.* Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
34. *Строев А.* Неизвестные рисунки маркиза де Сада // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 42–58.
35. *Энафф М.* Маркиз де Сад. Изобретение тела либертена. СПб.: Изд. центр «Гуманитарная академия», 2005.
36. *Barthes R.* Sade. Fourier. Loyola. Paris: Éditions du Soleil, 1971.
37. *Barzilai Sh.* Lacan and the Matter of Origins. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. Ch. 1: A Brief History of *The Origin of the World*. Courbet et Lacan. Ph. 8–18.
38. [*Bastide J.F. de., El-Khoury R., Vidler A.*] The Little House. An Architectural Seduction. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
39. *Cars L. des.* L'Origine du monde // Gustave Courbet / Catalogue de l'exposition, Galeries Nationales du Grand Palais. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. P. 378–382.
40. Cet obscure objet de désirs. Autour de «L'Origine du monde» / Catalogue de l'exposition, Musée Gustave Courbet, Ornans. Paris: Lienart, 2014.
41. *DeJean J.* The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
42. *Kendrick W.* The Secret Museum: Pornography in Modern Culture. New York: Viking Press, 1987.
43. *Lefaivre L.* Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 1997.
44. *Nochlin L.* Courbet's «L'Origine du monde»: The Origin without an Original // October. 1986. V. 37. P. 76–86.
45. *Ollagnier C.* Petites masons. Du refuge libertin au pavilion d'habitation. Bruxelles: Éditions Mardaga, 2016.
46. *Preciado P.B.* Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe // South As a State of Mind. 2015. Issue 6 (documenta 14 #1). URL: https://www.documenta14.de/en/south/45_restif_de_la_bretonne_s_state_brothel_sperm_sovereignty_and_debt_in_the_eighteenth_century_utopian_construction_of_europe (дата обращения 08.08.2020).
47. The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800 / Ed. by Lynn Hunt. New York: Zone Books, 1996.
48. *Vidler A.* Asylums of Libertinage. De Sade, Fourier, Lequeu // Vidler A. The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment. New York: Princeton Architectural Press, 1987. P. 103–124.
49. *Wallace M.* Under Lock and Key // Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now / Exhibition catalogue, Barbican Art Gallery. London: Merell Publishers, Barbican Art Gallery, 2007. P. 34–39.

Алла Аронова
Alla Aronova

Метаморфозы маскарада в российских публичных торжествах: Петр I – Анна Иоанновна

Masquerade Metamorphoses in Russian Public Festivities: from Peter the Great to Anna Ioannovna

Аннотация. Статья посвящена изучения «сценографии» военных празднований в эпоху Петра I и Анны Иоанновны. Особое внимание уделено использованию в праздничных торжествах травестийных приемов в виде костюмированных шествий и устройстве шутовских свадеб. В первой половине XVIII века на улицах Петербурга было разыграно семь шутовских свадеб: шесть в эпоху Петра I и одна при Анне Иоанновне. Изучение «сценографии» этих маскарадных постановок позволяет сделать выводы о их особом значении в конструировании новой модели власти в молодой российской империи.
Ключевые слова: военный праздник, шутовская свадьба, Петербург, Петр I, Анна Иоанновна, Всешутейший собор, Ледяной дом.

Abstract. The article deals with the study of "scenography" of military celebrations at the time of Peter I and Empress Anna Ioannova. Special attention is paid to the use of the travesty style in the form of costume processions and buffoonery weddings in festive celebrations. In the first half of the 18th century seven mock weddings were staged on St. Petersburg streets: six in the time of Peter the Great and one under Anna Ioannova. The study of the "scenography" of those masquerades makes it possible to draw conclusions about their special importance in designing a new model of power in the young Russian empire.
Keywords: Military celebration, mock weddings, Saint Petersburg, Peter I, Anna Ioannova, All-Jesting Assembly, Ice House.

Маскарад – особый вид праздничного мероприятия. Его цель – эффект метафоры, закодированного высказывания, который достигается преобразованием как внешнего облика участников, так и пространственной среды праздника [3; 26; 66].

XVIII век можно назвать эпохой маскарадов, однако каждое царствование от Петра до Павла использовало возможности этого

театрализованного действа по-разному. В первой трети столетия заметен необычайный интерес к публичному маскараду, позднее, в середине и второй половине века, он «живет» преимущественно в кулуарной придворной среде. Открытый характер этих мероприятий в эпоху Петра I и Анны Иоанновны позволяет предполагать в них некое официальное «медийное» высказывание власти.

В культурном обиходе России маскарад появляется только в петровское время и функционирует в нескольких сценографических вариантах: ритуалах Всешутейшего собора, шутовских свадьбах, шутовских похоронах, костюмированных шествиях по случаю военных побед.

Первая свадьба. 1698 год (14–16? января) – свадьба шута Якова Тургенева и дьячьей жены, Москва

Первым свидетельством о маскараде можно считать запись в дневнике генерала Патрика Гордона за 1695 год, где он упоминает шутовскую свадьбу Якова Тургенева. «14 [января 1695 года – *А.А.*]. Свадьба Якова Тургенева с маскарадами и брачным покоем в поле. 15 [января – *А.А.*]. Великолепная процессия на той же свадьбе. Его В-во нездоров. Новобрачные доставлены на верблюде»[13, *315*]. Подробнее это событие зафиксировал в своих записках Иван Желябужский: «Генваря в … день женился шут Яков Федоров сын Тургенев на дьячьей жене, а за ним в поезду были бояре и окольничие, и думные, и всех чинов полатные люди, а ехали они на быках, на козлах, на свиньях, на собаках; а в платьях были смешных, в кулях мочальных, в шляпах лычных, в крашенинных кафтанех, опушены кошечьими лапами, в серых разноцветных кафтанех, опушены беличьими хвостами, в соломенных сапогах, в мышьих рукавицах, в лубошных шапках. А Тургенев сам ехал с женою в Государской лучшей бархатной корете, а за ним шли: Трубецкие, Шереметевы, Голицыны, Гагины, в бархатных кафтанех. А женился он Яков в шатрах на поле против Преображенского и Семеновского, и тут был банкет великой три дни» [14, *24*].

Жениха – Якова Федоровича Тургенева, упоминают несколько раз Желябужский и Гордон в связи с описанием Кожуховского потешного сражения. Оно прошло с 23 сентября по 18 октября 1694 года на поле вблизи Коломенского, где на берегу Москвы-реки возвели пятиугольную земляную крепость с бульверками, равелинами, и рвом [18, *82*, *83*]. Историк Михаил Богословский назвал это сражение «чем-то средним между потехой и настоящими маневрами. В нем – по его мнению – было много маскарадного и шутовского» [6, *213*].

Яков Тургенев – один из участников маскарадной составляющей Кожуховского похода. Он был дьяком приказа, ведавшего потешными войсками, и в походе возглавлял войско князя Федора Ромодановского, «генералиссимуса Фридриха» и члена Всешутейшего собора, где его именовали «Прешбурским и Парижским и всея Яузы обдержателем» [52, *181*]. В подчинении Тургенева находилась «рота пехотная гамаунов» [18, *63*], то есть певчих. Она сражалась с ротой стряпчих [12, *298*].

Одним из первых шутов «кумпании» Петра назвал его в своей «Гистории о царе Петре Алексеевиче» князь Борис Куракин [22, *50*]. Вопрос о том, был ли Тургенев настоящим шутом, остается открытым, но его участие в травестийных действиях ближнего круга царя несомненно. Об этом свидетельствует сохранившийся портрет в так называемой «Преображенской серии» [35, *75*], запечатлевшей участников Всешутейшего собора.

К маскарадным элементам Кожуховского похода можно отнести роту карликов на маленьких лошадках [18, *67*]. Комедийный характер взаимоотношений двух враждующих генералиссимусов Ивана Бутурлина и Федора Ромодановского представлен в рукописи 1695 года «Описание о бывшей брани и воинских подвигах между генералисимы князем Федором Юрьевичем и Иваном Ивановичем», где потешное сражение сравнивается с Троянской и Карфагенской войнами, а главнокомандующие с Юлием Цезарем, Помпеем, Антонием и Августом [18, *53*].

Обращает на себя внимание принадлежность всех названных персонажей (Я. Тургенева, Ф. Ромодановского, И. Бутурлина) к членам Всешутейшего собора, «придворной «потехе», воплощавшей, по мнению американского историка Эрнста Зицера, «претензии на харизматическую власть» молодого Петра после его победы над царевной-регентшей Софьей [17, *65*]. Маскарадное начало, активно использовавшееся в празднествах первой четверти века, поначалу кулуарно-придворных, а позднее публичных, несомненно, берет свое начало и тесно связано с деятельностью этого сложного игрового института, появление которого относится к концу 1691 года [17, *65*].

Свадьба Тургенева прошла через три месяца после Кожуховского сражения, (14–15 или 14–16 января 1695 года) в полях за селом Семеновским, куда шествие отправилось в святочных костюмах[1]. Она стала первой в ряду подобных (свадебных) маскарадных действ петровского времени, которые не только совмещались со святочными, масленичными и иными «непостными» гуляниями, но и военными празднованиями.

Участниками и зрителями в 1695 году был узкий придворный круг. Сценография, в которой главную роль играла процессия, использовала привычный инструментарий святочных забав. Реквизит праздника: шутовские костюмы, домашний скот, шатры в поле для свадебного банкета, роскошная бархатная царская карета и бархатные кафтаны придворных – свидетельствовала об отсутствии в его разработке каких бы то ни было художников и специальных мастеров. Все это были обиходные вещи придворного и городского быта конца XVII века.

* * *

В течение 1690-х годов сложился ритуал «кощунственных «потешных» таинств Всешутейшего собора» [17, *66*], обычно происходивших после Рождества на святки. В нем особое место играли вакхические церемонии,

[1] В 1695 году это была вторая по празднованию Крещения Господня сплошная седмица.

иносказательно выражая идею, позднее сформулированную Петром I в письме Александру Меншикову от 17 ноября 1706 года: «Принося жертву Бахусу, довольную вином, а душею Бога славя» [41, *438*]. Сохранилось немало описаний этого ритуала от более скромных кулуарных празднований в Преображенском дворце [23, *87–90*] до масштабных городских представлений в Петербурге, свидетелем которых был французский военный Франца Вильбуа [10, *197*]. Он назвал их «Собором» и подробно описал, что происходило как во дворце князь-папы Зотова на Сенном острове в Татарской слободе, так и на улицах этой части города, где в нескольких кварталах от дворца находился другой дворец, предназначенный для официальных церемоний. «Кардиналы проделывали этот путь пешком в виде процессии. Шествие открывали несколько человек, бьющих в барабаны. Их сопровождала большая вереница саней, нагруженных пивом, вином, водкой и всевозможными съестными припасами. Затем следовало множество поваров и поваренков, каждый из которых имел какую-нибудь кухонную утварь. Все это производило страшный шум. За ними следовало много труб, гобоев, охотничьих рожков, скрипок и других музыкальных инструментов. Наконец шли кардиналы попарно, в одеждах, о которых уже говорилось. Каждый из них имел справа и слева двух смешно одетых прислужников.

Князь-папа сидел верхом на винной бочке, поставленной на сани, которые тащили четыре быка. Он был окружен со всех сторон группой людей, одетых францисканскими 8-ю монахами и державших в руках стаканы и бутылки. Эта группа замыкала шествие.

Царь, обряженный шкипером или голландским матросом, появлялся с большой группой придворных в маскарадных костюмах и масках то сбоку, то во главе, то в хвосте процессии» [10, *197*].

В отличие от постановки шутовской свадьбы Тургенева, для разыгрывания таких масштабных представлений нужен был и «сценарист», и «художник-постановщик».

Элементы маскарадной сценографии включались в самые репрезентативные городские празднества петровской эпохи – военные триумфы. Так, уже в Азовском триумфе 30 сентября 1696 года смысловым фокусом первой из пяти частей шествия были члены Всешутейшего собора – князь-папа Никита Зотов и «священник» Федор Головин. Зотов держал в руках меч и государственный щит, символизируя обновленный образ государственной власти [1, *61–83*]. В Полтавском триумфе 21 декабря 1709 года принимал участие шут Вимени, игравший роль царя самоедского племени. «Потом в санях на северных оленях и с самоедом на (запятках) ехал француз Wimeni; за ним следовало 19 самоедских саней, запряженных парою лошадей или тремя северными оленями. На каждых санях лежало по одному самоеду. (Это название особого народа). Они были с ног до головы облачены в шкуры северных оленей мехом наружу; у каждого к поясу был прикреплен меховой куколь. Это низкорослый коротконогий народ с большими головами и широкими лицами. Нетрудно заключить, какое производил впечатление и какой хохот возбуждал их поезд» [63, *105*].

Из всех маскарадных сюжетов, задействованных в правление Петра, свадебный видится наиболее семантически гибким, так как единовременно, подобно двуликому Янусу объединяя языческое и христианское начала, он обладает широкими иносказательными возможностями. По мнению Ю. Лотмана: «Свадьба – одно из важнейших событий в жизни дореформенного человека. Вместе с похоронами она образует целостный мифологический сюжет» [27, *103*].

* * *

В первой четверти века (при Петре I) прошло только пять шутовских свадеб:

1702 год (26–28 января) – свадьба члена Всешутейшего собора и шута Феофилакта Шанского и княгини Шаховской, Москва;

1710 год (14 ноября) – свадьба карлика Якима Волкова и карлицы царицы-вдовы Прасковьи Федоровны, Петербург;

1712 год (3–4/5 Июня) – свадьба «митрополита» Всешутейшего собора Петра Ивановича Бутурлина и вдовы Анны Еремеевны Зотовой (Стремоуховой), Петербург;

1715 год (16 января) – свадьба «князь-папы» Всешутейшего собора Никиты Зотова и «старухи» Анны Еремеевны Стремоуховой, Петербург;

1721 год (10–11 сентября) – свадьба «князь-папы» Всешутейшего собора Петра Ивановича Бутурлина и вдовы Анны Еремеевны Зотовой (Стремоухова), Петербург.

Их программа и оформление эволюционировали: постановка становилась более изощренной (усложнялись сценография и реквизит) и из кулуарных придворных развлечений придворной элиты в конце XVII века, к завершению петровского правления шутовские свадьбы превратились в масштабные публичные городские зрелища. Но, начиная с первой, они все без исключения оставались частью многодневных военных празднований, то есть как и ритуалы Всешутейшего собора использовались как специфический инструмент строительства принципов светской публичной культуры и новой государственности.

Вторая свадьба. 1702 год (26–28 января) – свадьба члена Всешутейшего собора и шута Феофилакта Шанского и княгини Шаховской

Вторая шутовская свадьба прошла в Москве. Ее устроили перед Масленицей 1702 года, с 26 по 28 января, на первой предуготовительной неделе перед Великим постом. Браком сочетался царский «многоутешный шут и смехотворец»[1] и член Всешутейшего собора «остроумнолютый»

[1] Слова из экспликации на гравюре «Свадьба шута Филата (Феофилакта) Шанского. Мужская половина. 1702»: «Описание свадбы остроvмнолїотнаго феѳилакта шанскаго, которыї державнеїшаго Великаго монарха многоuтѣшныї шутъ їсмѣхотворецъ. Бывшеї А.Ѱ.К. го. февралѧ ѦКЪ. Вполатѣ Бывшего Гспдна Генерала франца леѳорта».

Феофилакт Шанский с княгиней Шаховской[1]. Мероприятие носило отчасти публичный характер и было устроено сложнее, чем свадьба Тургенева. Теперь шествие двигалось по улицам города, так как молодые венчались в соборе Богоявленского монастыря в Китай-городе, а свадебный пир прошел во дворце Лефорта в Немецкой слободе и был запечатлен А.Шхонебеком в двух гравюрах[2]. Ночевали новобрачные в особом деревянном доме [7, *63*] или беседке [40, *152–154*] на берегу Яузы.

Свадебный поезд, по мнению К. де Бруина, насчитывал 500 человек. 26 января он собрался во главе с Петром в Китай-городе и, заехав в Кремль, проследовал в Богоявленский собор, а затем в Лефортовский дворец[3]. Можно предположить, что траектория движения многолюдного свадебного кортежа по городу и пригороду полностью повторила маршрут триумфального азовского шествия 1696 года [1, *61–83*].

Как и в первом случае, просматривается временная связь с военными событиями. 25 мая 1701 года в Стамбуле был ратифицирован мирный договор с турками, которым закончился для Петра его неудачный азовский проект. Однако в конце того же года (29 декабря) в новой только что начавшейся Северной войне уже была достигнута первая значительная победа над шведами под Эрестфером. 6 января весть о победе была сообщена Петру во время церковной службы по случаю Крещения, после которой по уже сложившемуся обычаю происходил ритуал водосвятия на реке Яузе в присутствии большого количества священников, войсковых подразделений и горожан [7, *53*, *54*].

11 января на Красной площади праздновали победу в специальных деревянных хоромах со стеклянными окнами, перед которыми стояли в три ряда молодые деревья. А в 6 часов вечера напротив банкетного зала и кремлевской стены зажгли победный фейерверк из трех картин: «Посередине, с правой стороны, было изображено Время, вдвое более натурального росту человека; в правой руке оно держало песочные часы, а в левой – пальмовую ветвь, которую также держала и Фортуна, изображенная с другой стороны, с следующей надписью на русском языке: «Напред поблагодарим Бог!». На левой стороне, к ложе его величества, представлено было изображение бобра, грызущего древесный

[1] Сестра князя Фёдора Ивановича Шаховского (?–1707).

[2] Было задумано три гравюры, но исполнено только две: «Свадьба шута Филата (Феофилакта) Шанского. Мужская половина. 1702», «Свадьба шута Филата (Феофилакта) Шанского. Женская половина. 1702».

[3] В эту часть праздника был специально введен бурлескный эпизод, описанный де Бруином: «Не хочу обойти здесь молчанием одно обстоятельство, которое порядком насмешило всех. Жених ехал верхом на превосходном жеребце, а другой господин ехал на кобылице, ни в чем по красоте, не уступавшей жеребцу. Оба животных были в яру и приготовлены уже к случке, и жеребец не замедлил покрыть кобылицу. Всадник, ехавший на кобылице, проворно и ловко соскочил с нее, а жених не потерял даже своего стремени. Случай этот произвел общий и громкий смех. Шутку эту хотели проделать еще при выходе из дому, но тогда это не удалось» [7, *63*].

пень, с надписью: «Грызя постоянно, он искоренит пень!» На третьем станке, опять с другой стороны, представлен еще древесный ствол, из которого выходит молодая ветвь, а подле этого изображения – совершенно спокойное море и над ним полусолнце, которое, будучи освещено, казалось красноватым и было со следующей надписью: «Надежда возрождается». Между этими станками устроены были малые четырехугольные потешные огни, постоянно горевшие и также с надписями. Второй из них, <…> который был первый зажжен его царским величеством, представлял четырехугольный крест. Третий изображал виноградную лозу, а четвертый – клетку с птицей, с различными надписями. <…> Кроме того, посреди этой площади представлен был огромный Нептун, сидящий на дельфине, и около него множество разных родов потешных огней на земле, окруженных колышками с ракетами, которые производили прекрасное зрелище, частию рассыпаясь золотым дождем, частию взлетая вверх яркими искрами» [7, *56*, *57*].

Желябужский отметил, что все эти праздничные строения продолжали стоять в феврале [15, *331*].

Сценарная интрига свадьбы Шанского развивала идею фейерверка: новое должно победить старое. В первые два дня всем «приглашенным гостям дан был приказ быть на свадьбе в старинной одежде этой страны, более или менее богатой, по установленному на этот случай правилу» [7, *59*]. Этому правилу последовал и царь. В таком виде гостей свадебного пира и запечатлел голландский гравер, когда женщины сидели отдельно от мужчин, а на столы подавались только русские яства. Третий день «решено было праздновать в немецких платьях» и без разделения на мужскую и женскую половины [7, *63*]. По наблюдениям Перри, соблюдение старого обычая касалось не только одежд, но и экипажей: «Женщинам, приглашенным на эту свадьбу, приказано было одеться по старому Русскому обычаю. Рукава их рубашек, длиною по крайней мере, в 12 локтей (*yards*) были собраны складками, чтобы уместиться от плеча до кисти; верхнее одеянье их покрывало только стан, а башмаки или туфли их были на каблуках, вышиною примерно в пять дюймов; они ехали в колымагах, поставленных на осях и колесах без ремней, могущих сделать их более удобными; по бокам этих колымаг (на образец тех, которые употребляют Татаре) привязаны были лестницы, чтоб взлезать в них. Колымаги эти были, крытые с одной стороны такие, что женщины сидели под навесом из красного сукна» [40, *153, 154*].

Отметим, что, несмотря на совпадение двух свадеб по времени (неделя первая предуготовительная перед Великим постом), в сценографии второй свадьбы не было святочных элементов. Тем не менее «реквизит» попрежнему был обиходный и привычный – традиционное русское боярское платье, экипажи и убранство лошадей. Как и в первом случае, эта свадьба не требовала особой подготовки, достаточно было воли царя-«режиссера».

Оставшиеся 4 свадьбы прошли в Петербурге и тоже были приурочены к важным военным достижениям.

Третья свадьба. 1710 год (14 ноября) – свадьба карлика Якима Волкова и карлицы царицы-вдовы Прасковьи Федоровны

1710 год (десятый год Северной войны) был насыщен победами и дипломатическими удачами (завоевание Эстляндии и Лифляндии, заключение Северного союза, взятие крепости Кексхольм). С 08 по 10 октября в Петербурге отмечали военные победы, а с 31 октября по 5 ноября – первый международный брачный союз, устроенный Петром: свадьбу племянницы царя Анны и курляндского герцога Фридриха Вильгельма. Через десять дней после первой новомодной придворной свадьбы, 14 и 15 ноября, прошла свадьба любимого карлика царя Якима Волкова и карлицы царицы-вдовы Прасковьи Федоровны.

«Кампания нынешнего лета – по словам Ю. Юля, – закончилась так счастливо, что о большем успехе и благословении Божием нельзя мечтать» [63, *210*]. Прежде чем начать городское празднование, Петр с 18 сентября по 1 октября устроил для двора «потешный» морской бой у Кронштлота, продолжавшийся несколько дней и завершившийся фейерверком, в котором сгорели два старых корабля [24, *375*, *376*].

8 октября во всех церквях Петербурга служили благодарственный молебен и весь день звонили колокола, а с крепостей (Петропавловской и Адмиралтейской) был тройной оружейный салют. Над Петропавловской крепостью подняли желтый штандарт с двуглавым орлом и эмблемами четырех российских морей. Посреди Невы, символизируя морские победы, стоял украшенный по реям флагами и вымпелами военный корабль. Вечером пространство реки осветили многочисленные иллюминации: на шпиле Петропавловского собора и флагштоке горели фонари, корабль «убрался по реям, стеньгам, мачтам и такелажу гротмачты множеством горящих шкаликов» [63, *211*, *212*]. Фонари украшали фасады обывательских домов, а в окнах горели свечи. Поздно вечером был зажжен фейерверк [63, *212*].

Не обошлось без обязательного розыгрыша. Повар Петра Иоганн фон Фельтен стоял у Петропавловского собора в глубоком трауре и плакал, изображая страдающую Швецию [63, *211*].

Таким образом, празднование в городе продолжалось три дня до 10 октября. Менялось только место проведения очередного банкета (дворец Меншикова, дворец Апраксина, дворец князя Черкасского). 17 октября «князь Меньшиков снова задавал пир»: в честь годовщины победы под Калишем (1706 год) [63, *211*].

В конце октября Петербург стал свидетелем роскошно оформленной царской свадьбы (венчались племянница царя Анна и курляндский герцог Фридрих Вильгельм). Для нее оформили три больших шлюпки (обиты красным бархатом, одна с навесом из красного бархата, все гребцы в красных бархатных костюмах с серебряными геральдическими бляхами на груди). Свадебный поезд насчитывал 43 шлюпки и проследовал с Адмиралтейской стороны на Васильевский остров во дворец Меншикова, где прошло венчание и банкет. Празднование длилось два дня. На второй

день в качестве особого «блюда» были поданы два огромных пирога: из них вышли карлик и карлица и станцевали на столах менуэт. Вечером перед дворцом Меншикова зажгли свадебный фейерверк [63, *219*].

Наконец, 14 ноября во вторник накануне Рождественского поста сыграли еще одну, третью, шутовскую свадьбу, главными героями которой опять же были карлики. Так предложенные в качестве развлекательного «десерта» на настоящей царской свадьбе теперь они превратились посредством выбранной фабулы в роскошное придворное «пиршество», которое могли наблюдать жители города[1].

В постановке свадьбы использовали такие мизансцены: оповещение карликами приглашенных; шествие по Неве на шлюпках; шествие посуху до Петропавловского собора с маршалом и шаферами; венчание в соборе; свадебный пир в Меншиковом дворце. Карлики «были одеты в прекрасные платья французского (покроя), (но) большая часть, преимущественно из крестьянского сословия и с мужицкими приемами, не умела себя вести, вследствие чего шествие это и (казалось) особенно смешным» [63, *221–223*]. Процессию в крепости сопровождали рослые военные с полковыми знаменами и музыкой. Во время венчания «слышался подавленный смех и хохот, вследствие чего таинство более напоминало балаганную комедию, чем венчание или (вообще) богослужение» [63, *222*].

Свадебный пир во дворце Меншикова запечатлел в гравюре А. Зубова[2]. Описание Юля соответствует тому, что изобразил Зубов: по периметру большого зала стоял стол для гостей-зрителей нормального роста, тогда как в его каре за круглыми маленькими столами, сервированными маленькими тарелками, стаканами и ложками, пировали миниатюрные новобрачные и их гости[3]. После пира там же начались танцы [63, *78*].

23 ноября Меншиков, празднуя свои именины[4], полностью повторил свадебный банкет карликов, сделав это представление сценографическим «наполнением» своего личного праздника.

Итак, в течение очередных празднований 1710 года появилась новая сюжетная линия – игра в физические аномалии людей в лице карликов. Отметим, что в 1710 году английский дипломат лорд Чарльз Уитворт оставил в своем сочинении о России любопытное наблюдение: «Двор прежних царей был очень многочисленным и пышным, по торжественным случаям наполнялся

[1] 8 ноября в Петербург по воле Петра свезли множество карликов и карлиц. Он распределил их между «князем Меншиковым, великим (канцлером), вице-канцлером, генерал-адмиралом и другими князьями и боярами, (причем) одному (назначил их) поменьше, другому побольше, смотря по имущественному состоянию каждого» и приказал роскошно их одеть [63, *222*].

[2] «Накануне два хорошо сложенных, хорошо одетых карлика ездили по городу в маленьком трехколесном экипаже, запряженном доброй лошадью, убранной разноцветными лентами, приглашая на свадьбу высоких гостей. Перед экипажем, по русскому обычаю, ехали верхами двое хорошо одетых слуг» [57, *76*].

[3] Схема расположения столов приведена в «Точном известии…» [57, *76*].

[4] День преставления святого благоверного великого князя Александра Невского, в схиме Алексия.

боярами, или ближними советниками, со всеми чиновниками каждого приказа, знатью и помещиками, которые должны были появляться при дворе в силу своих почетных титулов и знатности без какого бы то ни было жалования. Например, кравчие, каковых лишь двое из первейшей знати, и эта должность считалась очень почетной; стольники, в обязанности которых входило выполнять различные важные поручения, принимать послов и т.д.; спальники. Носящие эти два последних звания весьма многочисленны, и эти звания переходят от отца к сыну, хотя обычно утверждаются государем. И, наконец, гости, или крупнейшие купцы. Во время публичных празднеств или церемонии все они получали из казны богатое парчовое платье, подбитое мехом, которое возвращали сразу же после выхода. Но нынешний царь совершенно упразднил эти церемонии, не учредив никакого другого двора. Некоторые говорят – из экономии средств во время войны, но причина кроется скорее в особенностях его характера, которому противны подобные условности. На любой церемонии царя сопровождают офицеры его армии и знать без какого-либо соблюдения рангов, что выглядит довольно эффектно» [59, *74*, *75*].

Сам дипломат не видел описанных выше празднований, так как находился в Москве, но уловил главную особенность придворной жизни этого времени – отказ от старой церемониальной традиции и отсутствие новых четких церемониальных правил.

Фабула третьей свадьбы вновь строилась на контрасте, но теперь уже не по формуле «старое-новое» (в новом европейском городе она не работала), а путем обращения к привычной для европейских дворов теме – развлечению при помощи карликов. Смех над карликами – вещь привычная. Обращение к механике перевернутого мира, где все происходит всерьез, как у обычных людей, но вызывает смех благодаря выбранной сценической форме, отличной от всех остальных, вершащих серьезные дела, подчеркивало исключительность инициаторов свадьбы – Петра и его окружения: они созидают историю и имеют право на смех над привычными вещами.

Еще один возможный посыл этой единственной свадьбы карликов, желание Петра (продолжавшего быть «режиссером» спектакля) развернуть церемониальную жизнь двора в сторону западных приоритетов. После Полтавы положение царя в Европе существенно укрепилось, властные амбиции возросли, строительство обновленной России выходило на новый рубеж, где важнее было не соревнование с прошлым, а утверждение новых западных моделей обихода (из трех событий с карликами, описанных выше, два предлежали к придворно-кулуарным мероприятиям, а третье лишь отчасти было публичным).

Четвертая свадьба. 1712 год (3–4/5 июня) – свадьба «митрополита» Всешутейшего собора Петра Ивановича Бутурлина?

Четвертая свадьба была в 1712 году. Ее устройство вписывается в ряд как военных, так и придворных мероприятий апреля – мая.

5 апреля в Константинополе П. Шафиров и Б. Шереметев подписали мирный договор, позволивший Петру закрыть на время турецкий вопрос и сосредоточиться на завершении шведской кампании [58, *134–142*]. Курьер с известием прибыл в Петербург только 8 мая, и 9 мая оно было доставлено Петру, находившемуся в это время в Кроншлоте. В честь радостного события все утро палили пушки с берега и кораблей, а 11 мая в Петербурге был дан праздничный обед [63, *198*].

30 мая Петр праздновал свой 41 день рождения в Летнем саду и «потешался до самого вечера» [63, *214*].

Шутовская свадьба, в которой женихом выступал «санктпетербургский архиерей» Петр Бутурлин [44, *14*] прошла с 3 по 4 или 5 июня. Она повторила сценарий свадьбы Шанского («старое-новое») на берегах Невы, только теперь в нем появилась морская тема. «Царь вздумал отпраздновать свадьбу по старинному обычаю. – писал Ч. Уитворт. – В ней приглашены были принять участие, кроме самого царя, царица, царевны, дамы, знать, иностранные уполномоченные. Даже пешим приказано было явиться в старинных, странных и неуклюжих костюмах. Иностранцам царь одежды прислал, а дворяне надели одежды, в которых сами или их предки ходили около тридцати лет тому назад. Чтобы выдержать характер праздника вполне, он выписал из Москвы стариков-музыкантов своего отца. Побывав в церкви в этих маскарадных костюмах, общество село на какой-то баркас, сделанный в манере старого русского судна, тяжелый, неуклюжий, способный двигаться только по ветру» [63, *215*]. При помощи полугалеры баркас, названный в документах «Новгороцской Юмой» [44, *14*] отбуксировали в Петергоф, где в 11 ночи прошел свадебный ужин. На второй день гости надели современное платье («обычные наряды» [63, *216*]). Именно с этой свадьбы 4 июня вдовствующая курляндская герцогиня Анна Иоанновна отбыла в Митаву, а остальное общество продолжило развлекаться и уже на современных яхтах отправилось в Кроншлот, где обедало на корабле «Адмирал Апраксин» [63, 216].

В этой четвертой свадьбе обращают на себя внимание некоторые детали. Она не вызвала особого интереса у современников, и наиболее подробное ее описание составил только английский дипломат в своих деловых письмах. Празднование Константинопольского мира, предшествовавшее свадьбе, было очень скромным, его банкет даже не отмечен в «Походном журнале». В отличие от Москвы, где в каждом доме хранились старые наряды, осуществить требование царя в Петербурге было сложнее, так как хождение в традиционном русском платье здесь не приветствовалось. Во всех известных источниках отсутствует упоминание имени невесты, а в роли жениха опять появляется член Всешутейшего собора[1].

Формат этой свадьбы – придворное развлечение, сценография – непривычное для элитарного обихода петербургской жизни зрелище, заостряющее коллизию «старое-новое» именно современными «декорациями» нового российского города.

[1] В переписке с Петром П.И.Бутурлин уже в 1708 году фигурирует как один из членов («митрополит великаго царствующаго града Санктпетербурга») Всешутейшего собора [68, *52*].

Пятая свадьба. 1715 год (16–17/26 января) – свадьба князь-папы Всешутейшего собора Никиты Зотова и вдовы Анны Еремеевны Стремоуховой

В 1713 году началась Финская кампания, и 1714 год принес России важную морскую победу над шведами у мыса Гангут (27 июля). 20 сентября 1714 года жители Невы впервые увидели морской триумф, посвященный этой победе, а 1 января 1715 года достижения прошедшего года предстали в новогоднем фейерверке. 16 января 1716 года в понедельник и праздник Поклонения честным веригам апостола Петра в городе прошла грандиозная шутовская свадьба (пятая), полностью разыгранная как публичное торжество.

Гангутское сражение и победу в нем русского оружия исследователи сравнивают с Полтавской победой [20]. Голландская газета писала о ней: «Баталия тем более прославляет монарха, что он лично командовал атакой; Его Величество исполнял в одно и то же время обязанности генерала, моряка и солдата, находился всегда там, где его разум, искусство и доблесть были необходимы» [65, *241*, *242*]. Придворный капеллан Йоран Нурдберг в «Истории Карла XII, короля шведского» отметил, что «в сентябре царь направился обратно в Петербург, где все было готово к церемонии его торжественного возвращения, которая и произошла 9-го числа того же месяца. Эреншельд[1] во время этого события был в новой одежде, целиком расшитой серебром, подаренной ему царем. Чтобы сделать церемонию более впечатляющей, этот государь, взяв Эреншельда за руку, подвел его к Сенату, перед которым после изложения успехов, которых добился в кровавом бою <…> царь повторил свое прошение быть произведенным в вице-адмиралы. Сенаторы единодушно согласились с этой просьбой и объявили его вице-адмиралом, чтобы вознаградить его последние заслуги» [21, *296 266–267*].

Описанному Нурдбергом предшествовали следующие события. 9 августа Коллегия иностранных дел разослала рескрипт российским министрам при иностранных дворах о достигнутой победе и необходимости информировать их дворы, а 12 сентября, после первого морского триумфа в новой российской столице, к европейским монархам были разосланы экземпляры гравюры «Торжественный ввод в Санкт-Петербург взятой шведской эскадры» [72, *85 об.*].

Подготовка к триумфу заняла месяц. Петр требовал от санкт-петербургского генерал-губернатора Меншикова построить «хотя малые какие триумфальные ворота из дерев и протчаго» [32, *209*]. На что последний сообщал, что «нет мастеров сделать как в Москве для Полтавы» [32, *423*]. В итоге на Троицкой площади возвели триумфальные ворота по проекту Д. Трезини [28, *120*], а Меншиков построил перед своим

[1] Нильс Эреншельд – шведский штаубенахт, командовавший шведскими кораблями во время Гангутского сражения. Был взят в плен раненым. В 1716 году в России был произведен в вице-адмиралы. До 1721 года находился в русском плену [48, *68*].

домом на Васильевском острове «морские триумфальные ворота». Он также потребовал от обывателей «перед своим двором по силе своей, как кто возможет, триумфальные вороты из дерев и протчего и иные подобные знаки поставили» [31, *51*] и перед дворами устроить иллюминации и подсветить окна [67, *214*]. 29 августа губернатор приказал начальнику Адмиралтейства советнику А.В. Кикину объявить жителям Адмиралтейской стороны, чтобы «к пришествию Его Царского Величества все улицы были вычищены и, кто какие имеет картины и шпалеры, выставливали б на улицу перед домами и прочие всякие пристойные украшения чинили» [33, *733*]. Вся эта подготовка заставила Петра ждать триумфального входа в устье Невы около Екатерингофа до 8 сентября [46, *76*].

9 сентября при благоприятном ветре суда двинулись от Екатерингофа в центр города к Троицкой площади. На захваченном фрегате «Элефант» шведские флаги бы приспущены, а российский флаг поднят. За ним шла скампавея Петра. «И когда прошли против слобод, везде роспущены были флаги и убраны были ворота и жилища, так де во многих домех стрельбою поздравлены» [31, *51*; 46, *47*].

Пока корабли шли по Неве в порядке, определенном самим царем, лично возглавившим триумфальный вход[1], на салют из Петропавловской крепости отвечали с галеры Петра [31, *51*], у Троицкой пристани они выстроились «в орден баталии» полумесяцем [31, *51*]после чего началось триумфальное шествие победителей на Троицкой площади [16, *1096–1098*], через которую под трехпролетной триумфальной аркой Трезини войсковые подразделения двигались в Петропавловскую крепость, минуя еще одни крепостные Петровские ворота, которые можно считать в этом случае также триумфальными.

Современник событий Ф. Соймонов писал по поводу первой арки, что это были «триумфальные ворота, построенныя с великою магнифиценциею, или пребогатым убранством, и росписанные разными эмблемами, между которыми изображен был орел {герб российской}, налетающей с великою силою на слона с надписью сицевою «Орел мух не ловит», означивая тем взятую шветскую фрегату, которая называлася «Слоном» [54, *292*].

При их перестройке в 1714–1716 годах Трезини усилил архитектуре Петровских ворот сходство с полноценной триумфальной аркой, типичной для архитектуры этих сооружений в Европе в XVII веке[2]. Шествие двигалось в Сенат, где в привычной для этого времени травестийной манере российский царь в чине шаутбенахта отчитался перед князь-кесарем Ф.Ю. Ромодановским[3] и получил чин вице-адмирала. Об этой церемонии

[1] Известны рисунки Петра I с церемониальным расположением кораблей во время Гангутского триумфа [31, *52*].

[2] В 1714 году началась перестройка Д.Трезини этих ворот, частично закончившаяся в 1716 году, а окончательно завершенная только в 1730 [28, *21–23*].

[3] Ф.Ю. Ромодановский, выполнявший до конца своей жизни роль князь-кесаря – зеркального правителя России, ключевая фигура петровской «кумпании», которую Э. Зицер назвал особым «мужским братством», в котором совершались как сакральные, так и богохульные

Соймонов сделал любопытное замечание: «И сии церемонии, которые другой владетель мог бы вменить за комедиалные игры (курсив – *А.А.*), Великий Петр имел их за важной секрет Совета своего, ибо касалися оные до охотного введения в серца народа его желания к военному чину как сухопутному, так и морскому, и допустения к вышним афицерам» [53, *292*].

В течение трех дней шли банкеты в доме Меншикова, у Ромодановского, в городской австерии. 12 сентября зажгли фейерверк.

Год завершился единственным в истории петровского времени травестийным погребением. 28 декабря прошли похороны выше упоминавшегося карлика Якима Волкова. «…царь и приказал устроить ему торжественные похороны. Впереди шли 4 Русских священника, облаченные в великолепные ризы, потом хор из 30 певчих, за которыми следовали 2 маршала, предшествуя телу.

Гроб обтянут был черным бархатом, и везли его на санных дрогах шестернею премалорослых вороных лошадок; позади на дрогах сидел карлик, лет 50, брат умершего и поддерживал гроб, охватив его руками. Тотчас за телом шли 12 пар карликов, держась попарно за руки, одетые в черные кафтаны, с длинными, по земле волочившимися, мантиями и обшитые флером. Еще красивее была процессия карлиц: они шли за карликами в таком же порядке, и по росту размещены были наподобие органных дудок. Наконец Его Величество, со всеми своими генералами, министрами и другими чинами заключал шествие» [16, *1149*].

Любимый карлик предоставил своему господину уникальную возможность замкнуть семантический круг «свадьба–похороны».

1 января на Троицкой площади как всегда вечером зажгли новогодний фейерверк, подводивший итоги достижениям прошедшего года[1].

16[2] и 17 января прошел «большой маскарад, к которому, – как заметил ганноверский резидент Фридрих Христиан Вебер, – весь Двор готовился уже три месяца» [16, *1115*]. То есть подготовка началась вскоре после Гангутского триумфа.

Новобрачные – князь-папа Всешутейшего собора старик Никита Зотов[3] и молодая вдова офицера Преображенского полка Анна Стремоухова.

ритуалы. «Петровская модель осуществления власти нуждалась в исполнителях, которые поддерживали бы иллюзию (illusio – лат. «в игре») всевластия царя [17, *11*]. В документах Петра его также именовали «антицарь» [45, *53*].

[1] Сохранилась гравюра одного из щитов фейерверка, изображающая вписанную в овал эмблематическую композицию, где на фоне диспозиции морского сражения изображена рука с мечем, простирающаяся из небес в сопровождении двух девизов: «Слава в вышних богу», «Прославившим прославившаго нас» [60, *37–39*]. Она принадлежит либо к комплексу изображений триумфального фейерверка, либо новогоднего. На сегодняшний день этот вопрос остается открытым.

[2] Церковный праздник «Поклонение честным веригам Святого и всехвального апостола Петра».

[3] Звание князь-папы Зотов получил практически в начале деятельности Всешутейшего собора около 1693 года [17, *193*].

Дело о подготовке этой свадьбы сохранилось в РГАДА [69]. Это позволило документально подтвердить, что на подготовку ее ушло 3 месяца, и выяснить, что разработкой сценографии и реквизита занимался Посольский приказ [55, *138–140*].

В свадьбе участвовало около 400 человек, пеших и в экипажах, одетых в разнообразные маскарадные костюмы. Вебер свидетельствовал: «подобного маскарада, может быть, никогда не бывало на свете» [16, *1155*]. Согласно документам среди мужских масок были Панталон, гамбургские бургомистры, китайцы, венецианцы, турки, поляки, венгры, калмыки, тунгусы, рыцари, рудокопы, доктора, матросы, пастухи, рыбаки. Среди женских – польки, венгерки, китаянки, турчанки, русские боярыни, новгородки. Все участники имели разнообразные музыкальные инструменты: свирели, пузыри с горохом, глиняные дудочки и т.д. О свадьбе объявляли заики; маршалами, шаферами, дружками были древние старики, а скороходами – тучные толстяки [69, *42–73*].

Венчание происходило в Троицком соборе, куда по льду от Зимнего дворца процессия перемещалась в различных санных повозках (линеях), запряженных домашними животными. Выделялся экипаж князя-кесаря Ф. Ромодановского, изображавшего царя Давида с лирой, обтянутой медвежьей шкурой [16, *1158*]. Новобрачные ехали в санях, украшенных купидонами с бараном в роли кучера и козлом вместо лакея [11, *181*].

Согласно наблюдениям Генри Питера Брюса, маски перемещались по городу и пировали в разных домах десять дней, и последний большой банкет был дан 26 января в Сенате на Троицкой площади. Шествия по городу проходили и днем, и вечером при свете факелов [11, *182*].

Особенности пятой («гангутской») свадьбы заключались в заметно усложнившейся, по сравнению с предыдущими «спектаклями», сценографии и намеренно «активной» публичности. Весь опять же заданный «режиссурой» Петра реквизит пришлось долго готовить, как и писать (и это могли в 1715 году сделать только в Посольском приказе[1]) монологи (речи) для отдельных участников [55, *141*, *142*]. А даже репетировать: незадолго до самой свадьбы участники в длинных балахонах, скрывавших костюмы, ходили согласно плану на Троицкой площади [69, *13–21 об.*].

Фабула шутовской свадьбы – триумф обновленного Петром Российского государства, разыгранный на подмостках европейской столицы страны, с многочисленными представителями как новой (европейские костюмы) и старой (старые русские костюмы) России, так и ее западного окружения (кардинальское платье жениха, испанское платье невесты, гамбурские

[1] Во главе Посольского приказа в это время находился Г.И. Головкин: «Старец, почтенный во всех отношениях, осторожный и скромный; с образованностию и здравым рассудком соединял он в себе хорошие способности. Он любил свое отечество и хотя был привязан к старине, но не отвергал и введения новых обычаев, если видел, что они полезны; был привязан к своим государям, и его подкупить было невозможно, посему-то он держался при всех государях и в самых затруднительных обстоятельствах, потому что упрекнуть его нельзя было ни в чем» [12, *248*]. Именно он отвечал за всю подготовку свадьбы Н. Зотова.

бургомистры, рыцари, венецианское, немецкое, венгерское и др. платья). В этой свадьбе впервые появились мифологические (купидоны, царь Давид), театральные (Панталон), этнографические (тунгусы, лопари, китайцы, американцы) персонажи, но наряду с этим присутствовали и «образцы» физических аномалий (древние глухие и слепые старики, заики, толстяки). Многослойное устройство перевернутого мира этой свадьбы заявляло не только о внутреннем обновлении, но и о претензии русского двора на интерпретацию современных внешнеполитических событий (Утрехский мир (1713), Раштаттский мир (1714), Баденский договор (1714), завершившие войну за испанское наследство [17, *128–136*]).

Гангутская победа приближала Петра к окончанию Северной войны и повышала международный статус страны. Одновременно внутри государства усиливался реформационный период (шел 14 год жизни русской православной церкви без патриарха), в котором остро стоял вопрос взаимодействия с церковью.

Шестая свадьба. 1721 год (10–11 сентября) – свадьба князь-папы Всешутейшего собора Петра Ивановича Бутурлина и вдовы Анны Еремеевны Зотовой (Стремоуховой)

Последняя, шестая свадьба петровской эпохи – бракосочетание нового князь-папы Петра Бутурлина и вдовы умершего князь-папы Никиты Зотова Анны. Она была полностью инкорпорирована в главное военное торжество 1720-х годов – празднование Ништадского мира, происходившее в 3 этапа.

4 сентября 1721 года в Петербурге сообщали о ратификации мирного договора, а 10 сентября в воскресенье и праздник Рождества Богородицы «незаконным браком» начались многодневные торжества.

Свадьба Бутурлина во многом повторила зотовскую (по сути, использовала ее как образец). Праздник также готовил бывший Посольский приказ, преобразованный в Коллегию иностранных дел[1]. За два дня до свадьбы прошла ее генеральная репетиция во дворце Меншикова, за день репетировали на лодках, плавая по каналам [4, *208*].

Если верить Бергольцу, идея мероприятия появилась годом раньше, так как он пишет о продолжительных уговорах вновь овдовевшей А.Е. Зотовой (Стремоуховой). В таком случае, она возникла после Гренгамской победы (27 июля 1720 года), празднование которой было устроено в сентябре и напоминало Гангутский триумф. Петр писал: «В 8-й день сего месяца взятые шведские фрегаты сюда с триумфам пришли ветром WSW, и как оные шли, также предводили и замыкали их галеры, тому прилагаю копорштых, при сем, также и пирамиде с проблемами, которая для

[1] На листах дела «Записки касающиися до шутошной свадьбы… Никиты Моисеевича Зотова…» есть пометки служащих Коллегии иностранных дел, которые свидетельствуют, что дело использовали при подготовке свадьбы 1721 года [67, *65, 93*].

сего триумфа на Троицкой площади сделана. <…> Сего триумфа ныне последний, третий, день и все ночи убраны иллюминациями зело изрядно. При вводе их стреляно с обеих крепостей из стольких пушек, сколько на них взято» [42, *524, 525*].

Главным триумфальным артефактом этого праздника стала огромная пирамида (пирамида «Четырех фрегатов»), поставленная на Троицкой площади недалеко от здания Сената. «Сия пирамида построена четвероугольная, убрана была разными символическими живописными эмблемами, военными орудиями и знаменами» [5, *495*]. Около нее для солдат поставили угощение, в то время когда в Сенате шел праздничный банкет [5, *495*].

Главным источником представлений о последней шутовской свадьбе петровского правления остаются дневники Ф.В. Берхгольца, в которых он чрезвычайно подробно описал этот маскарад. Интересно, что писавший по воспоминаниям и неизвестным документам В.И. Нащекин, которому в 1721 году было лишь 14 лет, описал свадьбу Бутурлина как событие 1720 года, никак не связанное с празднованием Ништадского мира [36, *231*].

Венчание происходило в Троицком соборе. После выхода молодых из церкви на главной площади города началось хождение по кругу более 1000 масок. Здесь были: Петр в костюме голландского матроса с барабаном, Екатерина – фризской крестьянки, в окружении пастушек, нимф, негритянок, монахинь, арлекинов, скарамушей, русских боярынь, князь-папа в одеянии древних царей, а также французские виноградари, гамбургские бургомистры, гвардейские офицеры и римские воины, турки, индейцы, испанцы, персияне, китайцы, епископы, прелаты, каноники, аббаты, капуцины, доминиканцы, иезуиты, корабельщики, рудокопы и другими ремесленники, турецкий муфти, Бахус, Нептун, Сатир, журавли и др. [4, *212*].

После свадебного банкета в Сенате, где над новобрачным висел серебряный сосуд в виде Бахуса, тогда как «живой» Бахус сидел рядом на бочке и заставлял всех пить, молодых отвели в пирамиду «Четырех фрегатов» к их брачному ложу. На сей раз брачная ночь стала очередным бурлескным элементом маскарада: «После обеда сначала танцевали; потом царь и царица, в сопровождении множества масок, отвели молодых к брачному ложу. Жених в особенности был невообразимо пьян. Брачная комната находилась в упомянутой широкой и большой деревянной пирамиде, стоящей перед домом Сената. Внутри ее нарочно осветили свечами, а ложе молодых обложили хмелем и обставили кругом бочками, наполненными вином, пивом и водкой. В постели новобрачные, в присутствии царя, должны были еще раз пить водку из сосудов, имевших форму partium genitalium (Половых органов (лат.)) (для мужа – женского, для жены – мужского), и притом довольно больших. Затем их оставили одних; но в пирамиде были дыры, в которые можно было видеть, что делали молодые в своем опьянении» [4, *213*].

11 сентября главным зрелищем стало водное шествие участников (прежде всего членов Всешутейшего собора) на Адмиралтейский берег в фантастических судах, увитых зеленым плющом [4, *213*, *214*; 37, *231*]: на плотах

из пустых бочек сидели кардиналы и трубили в рога, впереди плыл «котел с пивом, в котором плавал новобрачный князь-папа в большой деревянной чаше, как в лодке» [4, *213*, *214*]. Перед ним на морском чудище плыл Нептун, а сзади Бахус на бочке. Последними через Неву переехала новобрачная в сопровождении других масок, так как второй свадебный банкет проходил в Почтовом доме [4, *213*, *214*].

Карнавальные шествия по городу и банкеты продолжались с перерывами до 17 сентября и уже не являлись продолжением свадебным торжеств, превратившись в самодостаточную часть важного торжества.

В таком же виде маскарад был возобновлен на 4 дня после получения ратификации мирного договора 24 сентября, а 4 октября маски (только мужчины) отправились на разных судах в Кронштадт, где 6 октября собрались у царского дворца и ходили процессией по улицам и вокруг гавани [4, *221*]. Так закончился первый акт празднования Ништадского мира.

Второй акт торжества начался уже 22 октября, в понедельник – праздник Казанской иконы Божьей Матери. В этот день российскому царю был вручен Сенатом титул «Петра Великого, Отца отечества и императора Всероссийского». Все торжества имели официальный характер и были лишены карнавальной составляющей, однако уже 24 октября маскарад возобновился и продолжался до 29 числа. Организованного шествия не было, маски прогуливались по городу, совершая дружественные визиты [4, *222*].

Третий акт празднования прошел в Москве. О нем было объявлено 2 января, а сам маскарад начался 30 числа во вторник на масленичной неделе, так как все участники должны были шествовать в экипажах в виде кораблей, поставленных на полозья. На подготовку явно требовалось много времени.

Сценографической идеей этой части Ништадского торжества было маскарадное корабельное шествие по улицам города. Согласно Берхгольцу сани-корабли собирались у Красных ворот. Шествие начиналось от села Всехсвятского по Тверской, Красной площади, Кремлю, Никольской и Мясницкой под четырьмя триумфальными арками, повторяя устоявшиеся в 1700–1710-х годах маршруты московских триумфальных шествий. Эти карнавальные поездки происходили в течение нескольких дней и закончились в воскресенье [4, *222*].

Последний раз маскарад был использован в празднованиях, связанных с заключением мира с Персией в сентябре 1722 года, и прошел с 06 по 13 февраля[1] 1723 года в Москве. Он повторил последний акт Ништадского праздника. Видимо употребили те же сани-корабли и придерживались тех же маршрутов шествия. Это празднование завершилось необычным фейерверком в Преображенском, когда в качестве фейерверочной декорации был использован старый Преображенский дворец [4, *230*].

Последняя шутовская свадьба вобрала в себя все постановочные «наработки» предшествовавших маскарадных спектаклей. Она была публичной и многолюдной, происходила на глазах всего города, используя его водные

[1] 1 и 2 предуготовительные недели перед Великим постом.

и береговые пространства. Свадьба захватила в свою орбиту новую триумфальную постройку (пирамиду), «освятив» ее своим вакхическим ритуалом. Участники маскарада, как в предыдущем случае, демонстрировали весь костюмный репертуар, от этнографического до мифологического уровней. Откровенно непристойный характер брачной ночи в пирамиде «Четырех фрегатов» напоминал эпизод с лошадями из свадьбы Шанского, а бурлескная сцена переправы через Неву членов Всешутейшего собора восходила к «Новгородской юме» и свадебному шествию карликов в шлюпках по Неве. Но несмотря на то, что многое напоминало предыдущие прецеденты, свадьба князь-папы Бутурлина превзошла все виданное раньше. Ее можно рассматривать как полностью оформленную травестийную гиперболу, кодирующую важнейшие интенции современности. Недаром она плавно и незаметно перешла в значительно более масштабные и независимые от свадьбы карнавальные шествия и банкеты. Многодневный ништадский маскарад Петра утверждал окончательную победу над военным врагом и обременительным прошлым российского императора. В том числе он явно намекал на достигнутое оформление принципов функционирования в Российском государстве церковного института как части обновленного государства: 03 февраля 1721 года в Петербурге торжественно заработал Святейший правительствующий Синод.

Анализ событий, происходивших в связи с празднованием военных побед, показал, что все шесть шутовских свадеб, устроенных в петровское правление, непосредственно связаны с важнейшими внешнеполитическими событиями страны – военными победами и мирными договорами. Ни одна из них не представляла собой самодостаточного и и ничем не мотивированного развлечения. В пяти случаях из шести в роли жениха выступал один из членов Всешутейшего собора, в трех случаях свадьбы приходились на период между Крещением и началом Великого поста, последние две свадьбы приобрели целенаправленно публичный характер. Петр I постоянно выступал в роли «режиссера» и вместе с придворными участвовал во всех свадьбах как «актер», а не зритель. «Реквизит» свадебных спектаклей видоизменялся от традиционно святочных и старинных русских костюмов до универсально-мифологических, этнографических и социальных, дополняясь сложными экипажами-машинами. В сценографии важную роль играло пространство города, причем его выбор постепенно сдвигался к центральной части. Наконец, в мизансценах использовались и отдельные значимые архитектурные сооружения, в том числе временные.

* * *

Седьмая свадьба. 1740 год (6–7 февраля) – свадьба шута князя Михаила Алексеевича Голицына-Квасника и «придворной калмычки» Евдокии Ивановны Бужениновой, Петербург

Через 18 с половиной лет сценарий военного торжества с маскарадным включением в виде шутовской свадьбы был использован еще один последний раз. Это произошло во время многодневного празднования

в Петербурге Белградского мирного договора, которым завершилась очередная для России, но главная для правительства Анны Иоанновны, пятилетняя русско-турецкая война.

Военные кампании аннинского времени не сопровождались, подобно петровским, военными триумфами. Артикуляция побед свелась к молебнам, награждениям и придворным банкетам [2, *98–109*]. Единственным исключением стал Белградским мир [2, *109–115*].

Сценарий этого праздника напоминал петровский, и его хроника была следующей.

27 января 1740 года, в воскресенье[1] и канун дня рождения императрицы, по Невской проспективой дороге под двумя триумфальными арками (Аничковыми и Адмиралтейскими), минуя Адмиралтейство, до парадной площади перед Зимним дворцом прошли гвардейские батальоны. Вечером пушечным салютом объявили о подписании мира.

28 января, день рождения Анны Ионанновны, праздновался банкетом с участием офицеров и фейерверком. На его главном щите была изображена Денница (Аврора), сидящая в колеснице, перед которой преклонялась Россия. Надпись гласила: «Коликое возвещаешь нам благополучие» [49, *222*, *223*]. В данном случае явно использовалось аллегорическое уподоблении императрицы образу Авроры, приносящей миру в лице Российской империи свет.

29 и 30 января прием и угощение воевавших офицеров во дворце повторились, а 3 февраля день тезоименитства императрицы как обычно ознаменовался придворным праздничным обедом и иллюминацией.

Далее торжества возобновились через неделю в среду 6 февраля и продолжались с перерывом до конца масленичной недели воскресенья 17 февраля. Именно в этот период произошла «дурацкая свадьба» (6 февраля). Она была задумана еще в ноябре. Инициатива возникла после заключения Белградского мира 18 сентября (известие пришло в Петербург 25 октября), но до даты его ратификации 17 декабря, о котором стало известно только 27 января [50]. Непосредственно этому событию (заключению мира), был посвящен новогодний фейерверк, где «мир и победа в образе женском» взирали на портрет императрицы, а надпись гласила: «Чрез тебя исполняются желания наши» [51].

5 декабря 1739 года последовал указ императрицы Канцелярии от строений: «Повелели мы учинить нашему кабинет министру и обер егер меистеру Волынскому некоторые приуготовлении потребные к маскараду того ради прислать к нему от оной канцелярии архитектора Бланка (Иван Бланк – *А.А.)* також сколко к тому потребно будет мастеровых и протчих людей лесных и других материалов то все по требованиям его отправлять немедленно» [71, *102*].

Документы свидетельствуют, что еще до указа 5 декабря уже в конце ноября появляются требования «для предбудущей некоторой забавной свадьбы, маскарад» найти в Малороссии «казаков и молодых баб, и девок,

[1] Неделя о мытаре и фарисее.

танцовать умеющих <…> что-б они, конечно, к январю месяцу сюда привезены были» [8, *558*]. Из чего следует, что мероприятие планировалось на январь (период продолжительных придворных празднеств: Новый год, Крещение, день рождения и день коронации императрицы). Все оформление как архитектурное, так и театрально-бутафорское, разрабатывалось при участии Академии наук [34, *56–60, 367*], Канцелярии от строений и Полицмейстерской канцелярии.

Подготовка заняла два месяца (декабрь и январь) и осуществлялась под руководством маскарадной комиссии в составе главных лиц государства (вице-канцлера А. Остермана, кабинет-министров А. Черкасского и А. Волынского) [37, *15*] и происходила на Слоновьем дворе. Свидетельства о том, как это делалось, оставил архитектор П. Еропкин. В его ведении были костюмы, изображение которых было возложено на кадетов [70, *6*] (о наличии рисунков постоянно упоминается в церемониале свадьбы [72, *350–354*]).

«И нарежали нас самих при той свадбе в машкератное платье для учреждения поезду, чрез которое время поутру для отправления по комисии положенных на меня дел я нему и в полицию, где оная свадба отправлялас, завсегда быть не мог, чтобы при камиских делах не было [о]становки, а ездил к нему, Волынскому, и в полицию, где оное плат[ь]е делалос и так же и на звериной двор после обеда вечером и ночью пополудни некогда чесу в восмом и девятом. (…) А между тем некоторые ночи были, что и все не спал и как от оного беспокойства, так и от холоду, что многие чесы сряду должен был быть на стуже для разпоряжения по нумерам людей, саней, скотов и для пробы всего поезду, от чего изнемог так, что по отправлении свадбы в великой пост чрез несколко дней в комисии был болен лихораткою» [70, *6 об.–7*].

Поскольку эта свадьба неоднократно привлекала внимание исследователей [43, *80–108;* 56; 60, *534*, *544*], что сопровождалось весьма обширными цитатами из сохранившихся источников, стоит сосредоточить внимание на особенностях данного мероприятия, его связи с петровскими прецедентами, отличии от всех предыдущих свадеб, поскольку описываемый маскарад по свадебному сценарию стал последним.

Костюмы и бутафория. Два с лишним месяца ушло на подготовку сложнейших костюмов и экипажей, что схоже с подготовкой маскарадных шествий в Петербурге и Москве по случаю Ништадского мира.

Свадебный поезд, согласно церемониалу, состоял из 54 групп. Предводителем шествия выступал Сатурн в санях, запряженных четырьмя оленями с золочеными рогами (1), далее следовала Северная (Полярная – *А.А.*) звезда «в коляске на 8 журавлях» в сопровождении других «колясок птичьих», присоединенных к самоедским саням (2), за ней – четыре пастуха с рожками «вместо трубачев» на коровах (3), фурьер на верблюде «убран по рисунку» (4), три пеших колдуна «для охранения поезду по обыкновению идолопоклонническому» («выбрать из мужиков у которых приделать носы а лице не закрывать») (5), два человека в мохнатом платье и с бубнами на быках (6).

Далее начинался кортеж жениха: шел двуликий бородатый воин-богатырь с четырьмя руками и ногами (7), колонна из 24 «жениховых» воинов на ходулях по двое в ряд, одетых в беличьи шубы и шишаки с сосновыми сучьями и бумажными цветами (они ехали на козлах и в руках имели гремящие дубины с кольцами) (8), командир с большой головой в колпаке с перьями (9), дружка на козле с перевезью из бумажных цветов (10), два «подруж[ь]я «в туганском платье с бичами» (11), 18 музыкантов (гудки, волынки, рыли, балалайки, рожки) и 6 плясунов в «бурлацком платье» с золоторогой козой посредине (12), линея, запряженная быками, с 8 представителями разных народов в сопровождении «странно убранных людей в медвежье на вывороте плат[ь]е» (13), 24 человека «диких разных народов», каждый в своей линее (14), три шафера на ходулях в виде еловых пирамид с еловыми плюмажами (15), 6 вотягов в трех санях, запряженных собаками (16), 6 лопарей в таких же упряжках (17), 6 камчадалов в трех санях, запряженных оленями (18). В этой части процессии опять появились мифологические персонажи – Бахус на линее «с погребом», запряженной 12 медведями (переодетые люди) в сопровождении двух сатиров (19), сани Бахуса окружала «Весна» из 12 человек «плясунов» (6 мужчин и 6 женщин) (20), Нептун (его представлял шут Балакирев) на «морской рыбе или звере, его везли 6 человек «во образе морских людей» (тритонов – *А.А.*) (21), за ним на лодке появлялись два камчадала и бросали мерзлую рыбу в народ (22). Четыре скорохода «рожи болшие а руки и ноги короткие» (23) предваряли поезд жениха. Двигалась его конюшня (ишак, козел, баран) во главе с «конюшенным» на четыре рогом баране и в сопровождении «конюхов» в самоедском платье, за которой шли 6 пажей (24). Жених – Михаил Голицын-Квасник – на санях, запряженных шестью оленями, в сопровождении самоеда, изображавшего Время (25). Сани эскортировали 12 лыжников в особых одеждах, с предметами вооружения «самоятского ханского сына» (щит, шишак, булава, бердыш, лук, стрелы, копье), птицами (филин и сова), двумя хохлатыми собаками (26). За женихом следовали его ближние люди (12 человек) на козлах, мелких лошадях и оленях «в странных уборах» (27).

Далее ехала группа свахи: сама сваха в образе Юноны в сопровождении четырех купидонов «наряжены обез[ь]яны» в коляске с 8 «индейскими» петухами (28), две подсвахи в колясках с 8 русскими петухами и 8 гусями (29), «черкаская музыка» (16 «плясуний» в казачьем уборе) (30).

Затем появлялись представители высших сил: «главной управитель» с помелом в коротком платье с юбкой, в изогнутых башмаках и разноцветном плаще, верхом на слоне под балдахином (31), его сопровождали 12 арапов (32), 2 помощника на верблюдах с пестиками в руках (33). Далее шел пешком «главный идолотворец жрец» в шапке с полумесяцем и ярусном многослойном платье с колокольчиками (34), за ним вели жертвенного быка и двух баранов, украшенных цветами (35), шли четыре «жреца» с длинными волосами и бородами в венках с ритуальными предметами (нож, золотой сосуд, угли в горшке, «кубышка глиняная большая», «долбня») (36), «вид сонца которого идолопоклоннцы за бога почитают» (37), четыре времени года (38).

Под охраной «высших сил» двигался кортеж невесты: впереди шли 6 пажей по 2 в ряд, невеста и сводня ехали «в кочалке на дву верблюдах» (ее верх был украшен подсолнухами, колокольчиками и лисьими хвостами, сама она – волчьими хвостами), возницами на верблюдах были по два купидона-карлика (они бросали в народ овощи) (39), убор невесты (веретено, зеркало, кубышки, братины, решето, ступа, пестик, «коробка писаная») несли «дикообразных 12 ч[е]л[ове]к (40), ближние «невестины боярони» ехали в на четырех верблюдах «в клетках по персидскому обычаю», их вели калмыки (41).

Предпоследняя группа шествия представляла многочисленных свадебных гостей: впереди шли три «свешника» (42), далее в линеях и санях ехали – 6 мордвинов по двое в санках, запряженных свиньями (43), 6 чувашей – их санки везли козлы (44), 6 черемисов – как и мордвины (45), три пеших «короваешника» с витушками на шестах (46), линея с шестью быками, возниками в виде бурлаков, в ней сидели певицы в «кичках и понавах» (47) и музыканты (гудки, волынки, балалайки, ложки, рыли) (48), разные народы (24 человека) на салазках с изображением птиц и животных (журавли, свиньи, собаки, волки, жерепахи, раки, лягушки) (49), шли два человека с бубнами (50), шесть человек со свирелями (51).

Замыкало свадебный поезд «войско»: «камандир воинов» (52), «пешее воиско с невестиной стороны» (24 человека) (53), «дурацкои воин» с двумя лицами четырьмя руками и ногами (54) [72, *350–354*; 61, *540–545*].

Подсчет указанного количества участников говорит, что в шествии предполагалось 390 человек.

Архитектура. Два месяца потребовалось и на строительство Ледяного дома, свадебного покоя для новобрачных. Именно этот объект маскарада получил наиболее репрезентативное представление. Его описание, созданное президентом Академии наук Г.В. Крафтом, было опубликовано дважды: в виде отдельной книги [19; 48] и раздела в Примечаниях к Санкт-Петербургским ведомостям за 1740 год. Проект дома, вероятно, принадлежал Пьетро Антонио Трезини, состоявшему в это время в Канцелярии от строений[1].

Дом планировали построить на Неве «по правилам новейшей архитектуры», напротив Зимнего дворца, но он оказался слишком тяжелым и здание перенесли на адмиралтейский канал, поставив напротив дворца в пространстве парадной площади. Размеры строения 8 х 2 х 3 сажени (16,8 х 5,25 х 6,3 м). Он «казался зделан быть бутто бы из одного куска, и для ледяной прозрачности и синяго его цвету на гораздо дражаишеи камень, нежели на мрамор походил» [19, *10–12*].

Дополнением к дому служили также ледяные: балясный парапет с тумбами и горшками с цветами, и померанцевыми деревьями, 6 пушек,

[1] Имя П.А.Трезини упоминается в документах в связи с работами в манеже Бирона в конце декабря 1739 года, когда Ледяной дом уже был завершен [39, *427*]. Два других архитектора И. Бланк и П. Еропкин фигурируют только как руководители костюмно-бутаборской части маскарада [54, *642–693*; 70, *6 об.–7*].

2 мортиры, 2 дельфина-фонтана, деревья с листьями и птицами, четырехугольные пирамиды, слон-фонтан в натуральную величину с двумя персиянами [19, *19*, *20*].

Другим архитектурным объектом был манеж герцога Курляндского Э.И. Бирона. Он был построен в 1732 году на лугу напротив Зимнего дворца Ф.Б. Растрелли, и в 1737 году, после завершения нового Зимнего дворца и намерения сделать здесь площадь, перенесен к Лютеранской кирхе у Глухой речки рядом с Невской перспективой дорогой. Это было вытянутое прямоугольное здание размером 38 х 26 саженей (79,8 х 54,6 м), выстроенное в технике фахверка [29, *111*]. Если переносом манежа занимались И. Бланк и Х. ван Болес, то «в манеже некоторой, по учиненному плану, прибор зделать» указали Трезини. Все переделки выполнялись из дерева [54, *648*].

Шествие. Вероятно, карнавальное шествие свадьбы двигалось по Невской перспективе до Адмиралтейства, мимо Зимнего дворца по Немецкой улице до луга, где поворачивало и возвращалось в манеж Бирона на Глухой речке, либо мимо дворцов Зимнего и Ледяного до Дворцовой набережной, далее до Почтового дома, где поворачивало на луг и возвращалось в манеж Бирона. Это движение только до Ледяного дома было повторено вечером, когда новобрачных отвезли туда на ночь. Что происходило на следующий день, неизвестно, так как источники (очевидцы) ничего об этом не пишут. Но 11 февраля все маски были приглашены в Зимний дворец, дабы еще раз развлечь двор своими плясками и песнями [30, *60*].

Не вызывает сомнения, что организация Белгородского мира частично следовала сложившейся при Петр Великом традиции. Это стремление ориентироваться на предшествовавшее правление – характерная черта аннинской эпохи. Однако оформляя свое пребывание на российском троне сообразно новой системе придворных и государственных правил, Анна и ее окружение демонстрировали определенное изменение в их понимании. Этот сдвиг достаточно наглядно проявился в постановке последней шутовской свадьбы.

Она совпадает с петровскими предмасленичным временем ее организации, продолжительностью подготовки, выбором в качестве главных героев придворных шутов. Можно отметить, что процесс подготовки стал еще более затратным и потребовал привлечения практически всех художественных сил Петербурга (ведущих архитекторов и художников, многочисленных мастеров), а также деятелей Академии наук, предоставлявших необходимую этнографическую и физическую информацию для оформления шествия и строительства здания из льда. Как и три последние свадьбы петровского времени, эта была публичной, ее маршрут прошел по главным улицам города.

Что же изменилось?

Прежде всего, в составе шествия больше не было представителей особой корпорации («кумпании»), так как ее теперь не существовало в придворной среде (Всешутейший собор ушел в прошлое вместе со своим основателем). В процессии не принимали участие ни придворные,

ни императрица, они были только избранными зрителями наряду с горожанами. Состав шествия строился на соединении этнографических костюмов с мифологическими (причем в последнем случае наряду с античными богами присутствовали и иные языческие персонажи), профессиональные костюмы задействованы были минимально, узнаваемых представителей западного мира практически не было. Композиция шествия включала военный компонент, характерный для западных свадебных шествий, но отсутствовавший в обновленных ритуалах придворных русских свадеб в первой трети XVIII века.

Пространством шествия в 1740 году становятся территории, прилегающие или тяготеющие к Зимнему дворцу (Невская перспективая дорога, Немецкая улица, площадь перед Зимним дворцом и т.д.), тогда как в петровское время – это либо центральная площадь города (Троицкая), либо Нева (в случае Петербурга) или Немецкая слобода, Тверская, Мясницкая в Москве. Дворцы Петра никогда не выступают фокусом маскарадных постановок.

Обращает внимание нежелание продолжить маскарадные гуляния после завершения свадьбы. Они не переходят в другую форму маскарада, несмотря на весьма дорогую бутафорию.

Шутовская свадьба Голицына и Буженинова остается на всем протяжении только изощренным зрелищем, предназначенным для придворного развлечения (шествие по городу, банкет и пляски в манеже, брачная ночь в светящемся и прозрачном Ледяном доме), и этим напоминает петровскую свадьбу карликов 1710 года (с повторным банкетным зрелищем через несколько дней у Меншикова).

Наконец, весьма различны оценки этого мероприятия его свидетелями. Благово лишь констатирует, что она прошла 6 февраля [40, *432*], Крафт ничего не говорит о свадьбе, но подробно описывает Ледяном доме как научный эксперимент [20], Шетарди удивляется зрелищу и его критикует [30, *57*], Манштейн в своих воспоминаниях делает заключение, что целью всей этой затеи было показать разнообразие населения подвластной императрице огромной страны [62, *184*].

К аннинской «дурацкой свадьбе» нельзя применить понятийный аппарат перевернутого мира, она никого ни с кем не уравнивала и не заявляла о новом социально-культурном пространстве. Ее задача была иной – продемонстрировать величие императрицы и подвластной ее системы, которая способна создавать столь изощренные развлекательные «игрушки».

Все дальнейшие празднования Белградского мира: 14, 15 и 17 февраля носили церемониально-придворный характер, включая придворный маскарад в Зимнем дворце, для участия в котором достаточно было иметь на лице маску. Согласно наблюдениям леди Рондо придворные маскарады Анны Иоанновны следовали общим традициям европейской моды [25, *17*]. Публичная часть праздника свелась к кормлению народа на площади перед Зимним дворцом (будущая Дворцовая площадь), многочисленным иллюминациям и фейерверку на Неве [2, *113*].

«Курьезная свадьба» 1740 года стала последней в ряду подобных публичных мероприятий: в дальнейшем (в середине и второй половине XVIII века) этот маскарадный жанр не вызывал интереса у устроителей военных праздников, так как его игровой инструментарий потерял свою привлекательность и казался устаревшим.

В частности, непристойность аннинских забав была выдвинута императрицей Елизаветой Петровной в процессе суда над Эрнстом Бироном в качестве одного из обвинений [30, *65*].

Литература

1. *Аронова А.* Азовский триумф 1696 года как первое государственное торжество Петра I. К вопросу о сложении сценографии публичного праздника // Искусствознание. 2006. № 2.
2. *Аронова А.* Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770) // Искусствознание. 2018. № 4.
3. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
4. [*Берхгольц Ф.*В.] Дневник. 1721–1725 // Неистовый реформатор. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000.
5. *Богданов А.И.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заведения его, с 1703, по 1751 год. СПб.: [тип. Воен. коллегии], 1779.
6. *Богословский М.М.* Петр I. Материалы к биографии. 1672–1697. М.: Центрполиграф, 2007. Т. 1.
7. *Бруин К. де.* Путешествия в Московию // Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1989.
8. Бумаги Кабинет министров императрицы Анны Иоанновны. 1731–1740. Т. X (1739) // Сборник Императорского русского исторического общества (СИРИО). СПб.: Тип. К. Маттисена, 1909. Т. 130.
9. [*Нащокин В.*А.] Записки // Империя после Петра М.: Фонд Сергея Дубова, 1998.
10. *Вильбуа Ф.* Рассказы о российском дворе // Вопросы истории. 1991. № 12.
11. [*Брюс Г.*П.] Записки //Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1991.
12. [*Герцог Лирийский.*] Записки о пребывании при Императорском Российском дворе в звании посла короля Испанского // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1989.
13. *Гордон П.* Дневник. 1690–1695 / Пер. с англ., статья и примеч. Д.Г. Федосова. М.: Наука, 2014.
14. Дневные записки И.А. Желябужского // Русский архив. М.: Синодальная типография, 1910. № 9.
15. Дневные записки И.А. Желябужского // Рождение империи. М.: Фонд Сергея Дубова, 1997.
16. Записки Вебера // Русский архив. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1872. № . 9.
17. *Зицер Э.* Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М.: Новое лит. обозрение, 2008.
18. Кожуховский поход. 1694 // Военный сборник. СПб.: [б.и.], 1860. № 1.
19. *Крафт Г.В.* Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санктпетербурге в генваре месяце 1740 года ледяного дома. СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1741.
20. *Кротов П.А.* Гангут «Морская Полтава»: 300 лет первой победе российского флота. М.: Яуза, 2014.
21. *Кротов П.А.* Гангут: Сражение и корабли. СПб.: Галея Принт, 2013.

22. *Куракин Б.И.* Гистории о царе Петре Алексеевиче // Архив князя Ф.А. Куракина. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1889. Кн. 1.
23. *Куракин Б.И.* Гистория о царе Петре Алексеевиче // Петр Великий. Воспоминания. Дневниковые записи. Анекдоты. М.: Пушкинский фонд, 1993.
24. Л. Вейсброд сэру Никласу Рау, эсквайру // Сборник Императорского русского исторического общества (СИРИО). СПб.: Тип. Императорской акад. наук, 1886. Т. 50.
25. [*Леди Рондо*.] Письма дамы, прожившей несколько лет в России, к ее приятельнице в Англию // Безвременье и временщики. Воспоминания об эпохе дворцовых переворотов (1720–1760-е годы). Л.: Художественная литература, 1991.
26. *Лихачев Д.С.* и др. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984;
27. *Лотман Ю.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 2008.
28. *Малиновский К.В.* Доменико Трезини. СПб.: Крига, 2007.
29. *Малиновский К.В.* Бартоломео и Франческо Растрелли. СПб.: Левша, 2017.
30. Маркиз де ла Шетарди в России 1740–1742 годов. СПб.: Тип. Иосафата Огризко, 1862.
31. Материалы для истории гангутской операции (МИГО). Пг.: Тип. мор. м-ва, 1914. В. 3.
32. Материалы для истории гангутской операции (МИГО). Пг.: Тип. мор. м-ва., 1914. В. 1. Ч. 2.
33. Материалы для истории гангутской операции (МИГО). Пг.: Тип. мор. м-ва, 1914. В. 1. Ч. 1.
34. Материалы для истории Императорской Академии наук. СПб. Тип. Императорской акад. наук, 1887. Ч. 4: 1738–1741.
35. *Моисеева С.В.* Русские кистью современников. Портретная живопись конца XVI – первой половины XVIII века в собраниях Европы и России. СПб.: Дмитрий Буланин, 2018.
36. *Нащокин В.А.* Записки // Империя после Петра М.: Фонд Сергея Дубова, 1998. С. 231.
37. Некоторые сведения о бывшем при Императрице Анне Иоанновне в 1740 году большом народном маскараде по случаю побед, одержанных над турками // Историческая библиотека. М., 1879. № 8.
38. [*Мотрэ О. де ла*.] Путешествие по различным провинциям и местностям герцогской и королевской Пруссии, России, Польши и т.д. // Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1991.
39. Памятная книжка поручика лейб-гвардии Семеновского полка Александра Александровича Благово, 1739 и 1740 годы // Щукинский сборник. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1903. В. 1–2.
40. *Перри Д.* Другое и более подробное повествование о России // Чтения Императорского Общества истории и древностей российских. М.: Университетская типография, 1871. № . 2.
41. Письма и бумаги Петра Великого (1706). СПб.: Гос. тип., 1900. Т. 4. Ч. 1.
42. Письмо Петра I русским послам от 11 сентября 1720 г из Санкт-Петербурга // Материалы по истории русского флота. СПб.: Тип. мор. м-ва, 1865. Ч. 2.
43. *Погосян* Е. «И невозможное возможно»: Свадьба шутов в Ледяном доме как факт официальной культуры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту: Tartu likooli Kirjastus, 2001.
44. Походный журнал 1712 года. СПб.: [б.и.], 1854.
45. Походный журнал 1713 года. СПб.: [б.и.], 1854.
46. Походный журнал 1714 года. СПб.: [б.и.], 1854.
47. Примечания к Санкт-Петербургским ведомостям за 1740 год. СПб.: [Тип. Имп. АН], 1740. № 99.
48. *Раздолгин А.А., Фатеев М.*А. На румбах морской славы. Л.: Судостроение, 1988.
49. *Ровинский Д.А.* Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. [СПб.]: Изд-е А.С. Суворина, 1903.

50. Санкт-Петербургские ведомости. 1740. № 10.
51. Санкт-Петербургские ведомости. 1740. № 2.
52. *Семенова Л.Н.* Очерки истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVIII в. Л.: Наука, 1982.
53. *Соймонов Ф.И.* История Петра Великого. СПб.: Издательство «XVIII век», 2012.
54. *Старикова Л.М.* Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. М.: Радикс, 1995.
55. *Старикова Л.М.* Герои жизни и сцены в России начала XVIII в., или о «шуточных» свадьбах и нешуточной любви (в свете документальных источников) // Памятники культуры. Новые открытия. 1999. М.: Наука, 2000.
56. *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны // Вопросы театра. М., 2017. № 3–4.
57. «Точное известие о крепости и городе Санкт-Петербург, о крепостце Кроншлот и их окрестностях…» // Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1991.
58. «Трактат мира и дружбы…» // *Бутурлин Д.*П. Военная история походов россиян в XVIII столетии. СПб.: Военная Типография Главного Штаба Его Императорского Величества., 1821. Ч. 1. Т. 3.
59. *Уитворт* Ч. О России, какой она была // Россия в начале XVIII в. М. – Л.: Ин-т истории СССР, 1988.
60. *Успенский Б.А.* Вокруг Тредиаковского. Труды по истории русского языка и русской культуры. М.: Индрик, 2008.
61. Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Л.: Гос. Русский музей, 1978.
62. [*Манштейн Х.*] Записки о России генерала Манштейна // Перевороты и войны. М.: Фонд Сергея Дубова, 1997.
63. Ч. Витворт [Уитворт] статс-секретарю С. Джону. С.- Петербург, 08 июня 1712 г. // Сборник Императорского русского исторического общества (СИРИО). СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1888. Т. 61.
64. *Юль Ю.* Записки датского посланника в России при Петре Великом // Лавры Полтавы. М.: Фонд Сергея Дубова, 2001.
65. Mercure historique et politique. La Haye. 1714. Août.
66. *Stallybrass P.*, *White A.* The Politics and Poetics of Transgressions. Ithaca, N.Y.: Cornell University Pres, 1986.

Список архивных источников

67. Российский государственный архив Военно-Морского Флота (РГАВМФ). Ф. 176. Оп. 1. Д. 97.
68. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 9. Отд. 1. Д. 67.
69. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 156. Оп. 1. Д. 129.
70. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 6. Оп. 1. Д. 201.
71. Российский государственный исторический архив (РГИА). Оп. 1. Д. 476.
72. Российская национальная библиотека (РНБ). Отдел рукописей. F. XVII. 12.
73. Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук (СПб ИИ РАН). Ф. 36. Оп. 1. Д. 37.

Степан Ванеян
Stepan Vaneyan

Отто фон Симсон: архитектурное, литургическое и историческое пограничье – проблемы понимания*

Аннотация. Текст выдающегося немецкого историка искусства, известного своей интерпретацией готики, Отто фон Симсона «Западное завещание Литургии» (1947) – один из первых и принципиальных в его научном творчестве, стимулированный кризисом как немецкого послевоенного самосознания, так и недовольством секуляризированным искусствознанием того времени. Фон Симсон постулирует методологическую парадигму, ориентированную на мистериальное понимание богослужения как формы творчества и, соответственно, историю искусства как историческую герменевтику сакрального опыта. Актуальным выглядят перформативные аспекты прежде всего интерпретации сакральной архитектоники (в ее раннехристианском варианте), а также критический взгляд на восточно-христианскую как литургическую, так и визуальную традицию. Проблематизация текста фон Симсона осуществляется в контексте иных его трудов и сопровождается экскурсами в область актуального литургически-экзегетического опыта (в контексте литургического возрождения XX века) – как теоретического, так и практического, особенно в связи с вопросами аналитики сакрального пространства.
Ключевые слова. Отто фон Симсон, послевоенная Германия, литургия как мистерия и игра, герменевтика перформативности, театральность, инсценирующие практики, литургическое возрождение, сакральная архитектура.

Abstract. This text of the prominent art historian Otto von Simson «Das abendländische Vermächtnis der Liturgie» (1947) is one of his first principal works. It was stimulated both by the crisis of German postwar self-consciousness and by von Simson's discontent at the secularised Kunstwissenschaft of that period. Von Simson postulates a methodological paradigme oriented towards the mysterial understanding of divine service as a type of creative work and art history as historical hermeneutics of sacral experience. Performative aspects of his interpretation of early Christian sacral architectonics and also his critical view of Eastern Christian liturgical and visual traditions are of topical interest.
In this essay, von Simson's text is problematised in the context of his other works and supplemented with excursuses, especially regarding the analysis of sacral space, into the sphere of real liturgical-exegetic experience, in the context of a liturgical renaissance of the 20th c. This experience is theoretical as well as practical.
Keywords. Otto von Simson, postwar Germany, liturgy as mysteria and play, hermeneutics of the performative, theatricality, staging practices, liturgical renaissance, sacral architecture.

* Статья дана в авторской редакции.

> Историческая значимость Равенны происходит из того факта, что два базовых паттерна христианской цивилизации, которые, так случилось, идентифицируются с Востоком и Западом, внутри ее стен встретились в последний раз, и внутри них же и расстались.
>
> *Отто фон Симсон*

Отто фон Симсон: пограничные обители игры и безграничность жизненного

Непосредственным поводом для наших размышлений на безграничную тему архитектурно-герменевтической нормативности и пограничности, причем в ее перформативном аспекте, стало одно замечание одного весьма примечательного немецко-американского историка искусства Отто фон Симсона (1912–1993) в его предисловии к его же первой большой книге. Еще до всякой книги о готике (1956) [119], которой он вошел в пантеон мирового архитектуроведения, он позволил себе издать книгу о раннехристианском искусстве Равенны (1948). Несколько вычурное название – «Священная твердыня» [118] (ср. «Небесные обители» Д. Саммерсона [125][1]) – позволили себе, в свою очередь, издатели книги, но и автор ее позволил себе – в свою очередь – некоторые слова, которые, несомненно, не могут не смутить особо ревностных почитателей искусства и культуры Византии. Мы намерены привести и обсудить их с достаточной полнотой, чтобы сделать материалом не для оправдания одного из самых интересных историков и теоретиков архитектуры прошлого века, а для уточнения или припоминания некоторых почти что отработанных уже в середине того самого века парадигм, способных – при должном своем истолковании – еще послужить службу и современной, вполне актуальной и злободневной теории и практике нашей науки, для которой, как мы подозреваем, транзитивность, трансгуманизм и травестия – слагаемые той самой искомой перформативности[2], что способна ее вывести из довольно, скажем, кризисного состояния.

[1] См. русск. пер.: [26а].

[2] Из последних текстов на бескрайнюю и актуальную тему перформативности см.: [135, 137]. Основополагающая идея звучит примерно так: «Креативное участие зрителя не ограничивается лишь его силой воображения. Скорее речь идет о телесных процессах, что протекают между исполнителем и зрителем» [61, *20*]. Исполнение уже театральной постановки – совместное (сенсорно-синестезийное) усилие и тех, кто на сцене, и тех, кто – в зрительном зале (интерактивная «со-игра» актера/зрителя – сущностная черта театра, начиная с того же Средневековья [61, *21*]). Наконец – чисто контурно – напоминание об Остине и его крайне влиятельной теории «перформативных актов». Применительно к литургике – [133, *178*] («перформативность как уточняющее определение театральности»). Очень удачная формулировка звучит так: «Когда что-то говорится, что-то происходит» [133, *178*]. Более универсальный постулат выглядит так: «Речь идет о тех модусах подачи и представления

Ведь перформативность – это событийность, вовлеченность и приобщенность к тому, что вызывает интерес, становится предметом внимания, но понимание приходит лишь с обретением единства. Это самой перформативности предшествует, напомним, информативность и ее подхватывает трансформативность, что предполагает, понятно, оформленность («формативность») всех наших практик, а равно и их материала, условно именуемого «искусством», где различение «формы», «формата» и, скажем, «формуляра» – задача не формальная.

Мы только приблизимся к порогу трансформативности, зато перформативность окажется в самом центре нашего внимания. Основание тому – в том обстоятельстве, что основной наш автор – Отто фон Симсон, – как нам представляется, отчасти сознательно, отчасти не очень, вводит во вполне традиционный и классический историко-художественный дискурс дополнительное измерение. Это измерение – «игра» и более того – Литургия, понятая им совсем не просто как некоторая «духовная» (спиритуальная) тема (например «преображение») или прямо трансцендирующий мотив (например «смерть»), а как сугубо герменевтический принцип, эвристическая инструментальность которого – в возможности и неизбежности вовлечения аналитика сакрального пространства внутрь ритуально-исполнительских процессов, конституирующих («исполняющих») смысловые регистры происходящего внутри сакральной постройки. Более того, сама аналитика сакральной среды со стороны фон Симсона в терминах мистериальной литургики оказывается в свою очередь средством уже культурно-политической экзегезы, имеющей дело с кризисом национальной идентичности (послевоенная Германия). Способ обращения с материалом давно прошедших и культурно-исторически отчужденных эпох (раннее христианство и Византия), интерпретируемых в терминах литургически-перформативного праксиса (а именно – «игры» в конкретном

Евангелия, в которых человек воспринимает себя человеком во Христе. Слово необходимо понимать не вербально, а перформативно и формативно: оно свершается и меняет человек, так что исчезают старые слова и дела» ([98, *167*, *168*). См. также: [55]. В этой связи важно представлять, как трансформировалась культурно-антропологическая парадигма, ориентированная на изучение ритуала, вобрав в себя критический подход и того же психоанализа (ритуал и, соответственно, культ – разновидность обсессивно-компульсивных практик), и мистериально-экзистенциальной теологии (ритуал – формально-механическая репрезентация неподвижной системы правил, противопоставляемых живой керигме). Благодаря как раз перформативной теории ритуала Тернера, можно видеть в исполнении ритуальных действий – высвобождение «потенциала креативной игры», по ходу которой (в ее «процессуальной динамике») обнаруживаются как силы стабилизирующие, так и исполненные особой «власти», направленной на трансформацию заложенного в ритуале и актуализируемого через участников значения [132, *179*]. Так что «не только люди меняют ритуалы, но и ритуалы – людей» [132, *179*]. Поэтому и сама культура – не «сетка символических кодировок, а изменчивая, процессуальная, драматургийно-недетерминированная данность, именуемая именно *communitas*» [132, *179, 180*]. Ср., на наш взгляд, простое и удачное определение перформативного акта: «переживания речи как действительности» [24а, *265*].

обличье «инсценировки»), и при том – со всеми эсхатологическими импликациями, позволяет интерпретировать и принять кризис в его метафизически-трансцендирующей и, соответственно, трансформативной актуальности. В результате выясняется, что специфическая риторическая архитектоника текстов фон Симсона эквивалента дискурсу, более универсальному и просто более мощному – по сравнению с архитектурной теорией и архитектуроведческой практикой. Таковым оказывается апокалиптический жанр, нагляднее всего реализованный в новозаветном тексте Откр. Но он присутствует в текстах фон Симсона, и внимание к подобному хотя бы символическому эсхатологизму позволяет вывести наши наблюдения уже за рамки реконструктивно историзирующей методологии на просторы свободного конструирования обновляющих горизонтов смысла, что и есть прямая и насущная задача критической герменевтики архитектуры как, повторяем, смыслоисполняющей и смыслопорождающей практики.

Таков приблизительный план нашего опыта чтения и комментирования текстов, которые, подчеркиваем, сами – опыт чтения. Иначе говоря, исполнительские усилия в своей разнообразной, но последовательной конститутивности – не на миг не теряют своей безграничной континуальности. Текст может быть инсценировкой, архитектоника – сценографией, тематика – проблематикой, читатели – слушателями, зрители – актерами, критики – подсудимыми, но все из перечисленных «авторов-акторов» выступают в том или ином амплуа лишь для того, чтобы умерев – воскреснуть[1].

Итак, фон Симсон – для затравки, но провокативность, как мы надеемся, нашего материала не ограничится простым завтраком на траве в компании хорошо упакованных в традицию тем и вызывающе обнаженных схем.

Но начнем мы с некоторой порции чисто биографических ингредиентов, касающихся человека, уже своей жизнью, как мы увидим, обозначившего условность границ конфессий, этносов, стран, эпох, дисциплин (в том числе – военных) и парадигм (не только научных).

Отто Георг Август Эдуард фон Симсон происходил, наверное, из одного из самых титулованных семейств Германии: его прадед – Эдуард фон Симсон (1810–1899) с 1871 года практически до самой своей кончины был президентом Рейхстага. Дед со стороны матери, Марты, – видный химик Франц Оппенгейм, – помимо прочего, был известнейшим коллекционером современной живописи, которую маленький Отто мог видеть на его вилле близ Ванзее. Рядом с «Виллой Оппенгейм» жил знаменитый критик и музейный деятель Альфред Лихтварк, занимавший дом, в котором прежде обитал Макс Либерман.

[1] О «смерти автора» в постбартовском – экзегетически-апологетическом ключе и с задачей именно «воскрешения автора» и, соответственно, «преображения читателя», в частности, см.: [13, *209*] и далее [13, *287*], и далее [13, *409*], и далее). Там же и скептическое отношение к мистериальным метафорам («реальное присутствие» автора и т.д.), по отношению к задачам экзегезы [13, *355–360*].

Отец, Эрнст фон Симсон, был видным дипломатом. Закончив известную гимназию Арндта в Далеме (1929), Отто фон Симсон год изучал английский язык в Лондоне, а затем поступил во Фрайбургский университет, где слушал лекции в том числе Ханса Янтцена, Вальтера Фридлендера и Курта Бауха. Отучившись совсем немного в Берлине, с 1932 года он изучает историю искусства в Мюнхене у Вильгельма Пиндера, где у него же защищает в 1936 работу, посвященную проблематике светских апофеозов в барочной живописи [119a][1]. Работа с ее явной иконологической направленностью удостоилась благосклонного отзыва Панофского. Особое влияние, однако, он испытал от личности и взглядов Ханса Эберхарда Эверса, историка архитектуры и отчасти ее же мистика (протеже, между прочим, того же Янтцена)[2].

Рожденный в лютеранстве, в 1937 году фон Симсон обратился в католицизм (повторив путь своего прадеда по материнской линии, ставшего, однако, католиком прямо из иудаизма). Сотрудничество с библиотекой Варбурга он делил с должностью редактора журнала «Hochland». В период судетского кризиса был признан военнообязанным и потому, ввиду призыва в армию, по идейным и национальным соображениям (будучи либералом по отцу и евреем по матери) эмигрировал в США (1939), воспользовавшись, между прочим, своим офицерским билетом (*Wehrpass*), дававшим известную свободу передвижения (как историк искусства он имел право на посещение всевозможных зарубежных музеев и коллекций)[3]. В США он сначала преподавал в *Marymount College* в *Tarrytown, New York*, затем – *St. Mary's College Notre Dame, Indiana*, а с 1945 года – в Университете Чикаго, где в 1951 году был уже полным профессором и где, помимо прочего, читал в 1954 курс на тему, близкую к нашему разговору: «Искусство греческой церкви». Одновременно фон Симсон поддерживал отношения с университетом Франкфурта-на-Майне, куда и вернулся преподавать сразу после своей реэмиграции в 1957 году (на решение о возвращение отчасти повлияла жесточайшая полемика (1956) со знаменитым учеником Анри Фоссийона Самнером Кросби, категорически не принявшим книгу фон Симсона о готике).

С того же года он состоял в должности представителя ФРГ при ЮНЕСКО, будучи там же членом Исполнительного совета (с 1964). Сотрудничество с ЮНЕСКО продолжалось и в 1970-е годы.

С 1959 по 1965 он – приглашенный профессор в Бонне, а с 1964 по 1971 – ординариус в Свободном университете Берлина (профессор современного

[1] Тогда же он женится на принцессе Aloysia Alexandra von Schönburg Hartenstein, после смерти которой (1976) его супругой становится не менее титулованная – Marie-Anne zu Salm-Reifferscheidt-Krautheim und Dyck. Основные биографические сведения см.: Sorensen, Lee, ed. «Simson, Otto von.» In Dictionary of Art Historians. http://www.arthistorians.info/ simsono (05.11.20).

[2] Его самый характерный, хотя и специфический текст см.: [59].

[3] Жена и дети (сын и дочь) в том же году смогли беспрепятственно перебраться к мужу и отцу (ср. ситуацию того же Эверса, который в новых политических условиях предпочел развестись с женой-еврейкой [96, *84*]).

искусства), где тогда же – директор Института истории искусства (по его инициативе были организованы в 1970-е годы знаменитые выставки Рембрандта и Брейгеля). В 1968 фон Симсон в должности декана исторического факультета прославился своим строго консервативным и весьма активным отношением к леворадикальным настроениям среди студенчества (им вместе с группой других профессоров-реэмигрантов было организовано «общество взаимопомощи» – NOFU (*Notgemeinschaft für eine Freie Universität*) как средство сопротивления левому «идеологическому террору», напоминавшему для них события 1933 года). С 1969 года он был членом знаменитого берлинского «Montagsclub», существовавшего с 1749 объединения политиков и ученых, среди членов которого были Лессинг, Зульцер, фон Гельмгольц, а также один из предков фон Симсона по материнской линии – известный религиозный философ Моисей Мендельсон (не числившийся, однако, в официальном списке членов клуба из-за невозможности участия – по религиозным соображениям – в обязательных торжественных обедах: фешенебельность этих приемов не подразумевала, увы, их кошерности).

В 1970-е фон Симсон – приглашенный профессор в университете Брауна, а также – в Гарварде. С 1973 года он становится членом Американской академии искусств и наук, сохраняя должности в Свободном университете вплоть до выхода на пенсию в 1979 года. Особое место в его научной деятельности занимает *Denkmalpflege* (Президент Немецкой комиссии по охране памятников). В его честь в Далеме названа улица.

В 1986 году выходит его весьма примечательная книга «Взгляд во внутрь» [52], основанная на лекциях в Гарварде и посвященная тому специфически немецкому духу в живописи XIX столетия (в лице Каспара Давида Фридриха, Карла Шпитцвега, Вильгельма Лейбля и Людвига Рихтера), который можно охарактеризовать известным понятием «Innerlichkeit». Для названных художников их искусство было своего рода монологом, питавшимся «языком одиночества» и объяснявшемся исчерпанием практики публичных заказов (каждая художественная вещь теперь не монументальный «памятник» эпохи, а всего лишь рукописный «документ» творческого индивида) [96, *411*]. Из последующих публикаций выделяется, несомненно, фундаментальная монография о Рубенсе [104] – посмертное возвращение к началу научного творчества (и отчасти повторение научных исканий все того же Эверса, издавшего в военные годы книгу о том же мастере [58]).

Тем не менее главный вклад фон Симсона в науку – его книги о средневековом искусстве, начиная с упомянутой «Священной твердыни», продолжая тоже упомянутым и самым известным сочинением – книгой о готике и заканчивая, несомненно, *chef-d'œuvre*, томом о той же готике во втором издании немецких «Пропилей» [50].

Общее представление о теории искусства, как она виделась фон Симсону, обеспечивает сборник статей с весьма программным заголовком «О власти образа в Средние века» [119].

Настоящие границы сакрального: за пределы музея и науки

Предваряя наш основной разговор о твердынях, соборах, литургиях, драмах, нормах и границах, позволим себе некоторые цитаты касательно как раз ограниченности почти всего из перечисленного. Вот что содержит то самое «Введение…» только что упомянутого сборника «Власть образов», с тем же заголовком, что весь сборник, и с совершенно программным подзаголовком – «Настоящее средневекового искусства». Вот что по-настоящему презентно для фон Симсона, применительно к нашему знанию и собственно сакрального, и способов его хотя бы репрезентации: «Благодаря чтению[1] мы породнились с дискурсивным мышлением. Ценность интуитивного знания и переживания, присущего созерцанию, померкла. И тем самым незаметно утратил свою действительность и свое действие художественный гештальт. В восемнадцатом веке открывают эстетическое, чье суженное определение, данное Кантом, изгнало область действия прекрасного в теснины, так сказать, страны далече. И не случайно – это время появления и музеев, которые суть в своем роде резервации художественных образований, изъятых пред этим из той самой сферы переживаний, ради которой они и были когда-то рождены. То, что свершилось в эпоху Просвещения, знаменует собой переломный момент в европейской культуре. Лишь теперь стали возможны всякого рода искусствознания и истории искусства, а на самом деле – поставленные на научную основу способы наблюдения, что толковали под видом стилистического анализа или иконологии художественные образования, подвергнув их предварительно музейной выкорчевке и превратив в отбросы[2]. Причем им удавалось долгое время заниматься подобным – не без претензий на объективную и плодотворную значимость своих интерпретаций. Задаваться вопросом о том действии, что производило произведение в свою эпоху, – не приходило в голову. Точнее сказать, по умолчанию предполагалось, будто то самое действие в то самое время или по сути не отличается от присущего современному зрителю, или просто несущественно для исторического уразумения художественного творения. <…> Вышесказанное не означает релятивизацию значения художественно-исторического познания, но просто указывает ему его границы. Стоит задуматься о том, что понимание того же готического сакрального пространства проходит в стороне от историко-стилистического рассмотрения и рассуждения. <…> Я делаю попытку отыскать иной подход, учитывающий требование исторический герменевтики, а именно – осознание

[1] Рассуждения, приводимые ниже, предваряются упоминанием «Собора Парижской Богоматери» Гюго.

[2] Столь жесткое обращение с собственной дисциплиной (причем – в пренебрежительно множественном числе) не выдает ли в фон Симсоне – своего рода историографически-эпистемологическую жертву, добровольно приносимую в дар истине, а на самом деле – некоторой моделируемой утопии? Эта иллюзорная реконструкция несостоявшегося знания или инсценировка разочарования отчасти в духе «Утраты середины»?

промежутка между сегодняшним наблюдателем и тем способом созерцания, ради которого и созидалась та самая архитектура [готики]» [119, *9*][1].

Что можно сказать об этой риторике, кроме того, что она производит сильное впечатление своим антипозитивистским и антисциентистким пафосом? На самом деле, эта риторика-то и дает искомый герменевтический эффект, допуская отказ от научности и попуская переступание границ и даже просто отказ от них как таковых. Они, эти границы – или уже разломы и потому непреодолимы, или они, эти границы – имеют вид зазоров, которые, строго говоря, следует всячески поддерживать ради того самого герменевтического кризисного эффекта? И он вызывается именно отчуждением от материала, и он же вызывает недоумение, вопрошание, попытку найти ответ и переход на новый – иной и неожиданный – уровень понимания[2].

Выбор заведомо не своего (например, не «западного») материала облегчает, вернее, формирует эту задачу[3]. Мы покажем, что некоторые

[1] Чуть ниже – существенные уточнения о том, что, во-первых, «религиозное искусство причастно к переживанию Священного как нуминозного (по определению Рудольфа Отто)» и что, во-вторых, «церковь те самые способы переживания не создавала, но лишь использовала в своих целях» [119, *10*].

[2] Начало «герменевтического опыта», согласно Гадамеру, идущему вслед за Хайдеггером, – прежде не испытанное «сопротивление» текста, особенно культурно и исторически отделенного от интерпретатора (взаимодействие с этим сопротивлением – и есть собственно герменевтический опыт: «я понимаю текст лишь тогда, когда обнаруживаю его напротив себя, когда я готов слушать, что он должен мне сказать»). «Я обязан отдать себя вовнутрь текста – в его область вопрошания, дабы понять, что он говорит». «В герменевтическом опыте мы вступаем вместе с нашей историчностью в отношения с историчностью текста». «Через сплавление горизонтов я и текст обретаем общий горизонт, – и одновременно я обнаруживаю текст в его инаковости. И такая двойственная ситуация – «самое специфическое и интересное в герменевтическом опыте», главный эффект которого – новая проблематизация, возможность для интерпретатора переступить собственный горизонт (трансцендировать его). Понимание – это всегда событие, происходящее со мной, род встречи, которую не я определяю: «я не хозяин видов и способов сплавления горизонтов», хотя это всегда – событие только внутри историчности [70, *206–208*].

[3] Ср.: «Только встреча с чуждым, например, в форме некоего текста из далекого прошлого, обеспечивает меня провокативным опытом узости моего горизонта» [70, *208*]. Собственно говоря, подобное сплавление горизонтов и есть условие возможности любой интерпретации, и оно – в основании любого опыта и всякой методологии и именуется традиционно трансцендентальным условием [70, *209*]. Единственное релевантное методологическое требование – «отказ со стороны интерпретатора от всякой претензии на нейтральность и готовность вести дискуссию с текстом» [70, *210*]. Более того, «нельзя говорить ни о каком тексте "в себе", независимом от наших интерпретационных возможностей. Текст "есть" лишь в той мере, насколько он включен в спектр всех возможных своих интерпретаций» [70, *211*]. О принципиальном (хотя и заочном) споре между неокантианцем Панофским (единомышленником Кассирера) и «неогуссерлианцем» Хайдеггером о правах интерпретатора и о пределах «власти», которую можно применять к предмету интерпретации (Хайдеггер 30-х годов настаивал на необходимой «силе», воздействующей на сопротивляющийся текст), в частности, см.: [8, *21–43*].

характеристики восточно-христианского художественно-сакрального опыта, что будут обсуждаться ниже и что могут показаться вызывающими, смущающими и провоцирующими, на самом деле, дают очень правильный когнитивный результат. Это своего рода чуть щадящая, но все же провокация, полезная помимо прочего и в целях преодоления если не конфессиональной, тот хотя бы профессиональной аутичности. Впрочем, мы понимаем, что аутизм не лечится, потому что это не болезнь.

Спектакль Евхаристии: человек византийский как человек играющий

…Итак, характеризуя даже не столько культуру, сколько византийскую цивилизацию как таковую, фон Симсон о ней и ее творце и носителе говорит буквально следующее: «Византийский человек был *homo ludens*. Для него мир был театр, созданный Божественным Поэтом, где Он же – и режиссер. И византийский человек воспринимал все победы и катастрофы истории, и свою личную судьбу внутри нее с той самой отстраненностью, что свойственна созерцанию и игре. Отсюда – все его неустанные труды – в качестве богослова, художника, законодателя – по кристаллизации из буйного карнавала мира строгих образцов-паттернов, дабы узревать абстрактное в конкретном, дистиллировать символ, метафору и сон из реальности вещей. Это та самая многосложная активность, к которой мы обращаемся, говоря о “византийском стиле”. Каждая эпоха отражается в документах, для нее же и специфических. “Социологические” статистические данные суть документы, свойственные поколению, почти совсем покорившемуся случайностям материального существования. И соответственно, именно игра – торжественная, пугающая, возвышенная, но все равно – игра, воплощает для всех последующих эпох гений византийской цивилизации. Я имею в виду литургическую драму ритуала Евхаристии. Значимость подобной драмы переступало границы богослужебной сферы. Оно обнимало и мир политики, и человеческое существование на земле, и жизнь грядущую. А при ближайшем рассмотрении мы сможем разглядеть в этой священной игре контуры такой эпохи в истории христианской цивилизации, что была создана с точки зрения того поколения по образцу реальности за пределами всех реальностей. Это тот самый спектакль, к которому мы сейчас и обращаемся» [117, *8*].

Современного ревнителя восточно-христианской традиции – особенно в ее эстетическом изводе (с соответствующими «умозрением в красках», «философией культа», «богослужением как синтезом искусств», «обратной перспективой» и т.п.) – не может не смутить подобное «игривое» восприятие византинизма, лишенного привычных черт строгой «духовности», формально-стилистически артикулированного аскетизма, «бестелесности» и «неотмирности». Конечно, в характеристиках византинизма как прежде всего декаданса легко при желании узнать базовый арсенал

антисхизматической полемики, в которой еще более строгие, усердные (и более, кстати говоря, умелые) по сравнению со своими православными коллегами ревнители уже католической веры весьма преуспевали вплоть до Второго Ватиканского собора[1].

Другими словами, для фон Симсона, в достаточно зрелом возрасте обратившегося из протестантизма в католическую веру, византиец – тот же грек, для которого все воспринималось сквозь призму театра[2]. Человек,

[1] Тот же Зедльмайр (в «Революции современного искусства»), напомним, был уверен, что корень такой болезни как «современное искусство» кроется в России с ее государственным православием и многочисленными сектами (см. «Духовно-исторически, в соответствии с историей сектантства, необходимо понимать и тот факт, что именно в России в преддверии революции вырвался на поверхность источник "абстрактного" искусства» – [18, *338*]). Мы не должны забывать и о вполне отечественном и «кафолическом» негативизме по отношению к «византинизму» (вспоминается тот же Буслаев). Особо блестящие образцы уже анти-официальной критики византийского экклезиологического наследия – это, конечно, Василий Розанов как прямой наследник чаадаевского нонконформизма. См.: «Разлагаясь, умирая, Византия нашептала России все свои предсмертные ярости и стоны и завещала их крепко хранить <…> Дитя-Россия приняла вид сморщенного старичка» (Русская церковь // Русская церковь и другие статьи [1905]. Цит. по: [25, *9*]). Наконец, нельзя забывать и о Вильгельме Воррингере, в своей культовой «Абстракции и вчувствовании» (1907), характеризовавшем «идеального грека» как обретающего себя на «узкой грани», где он «наконец уже освободился от всех восточных элементов своего происхождения и еще не заразился хворью новых восточно-трансцендентных склонностей» [134, *83*]. Получается, что «византийский человек» – это инфицированный восточным вирусом, но все же эллин! Ср., впрочем, совсем обратный, дадаистски-игровой, хотя вовсе не шуточный пафос панегирически-почтительного интереса к «византинизму» у Хуго Балла в его «Византийском христианстве» (1923), где очень характерна, в частности, дискуссия с Лютером, который, якобы, «пробудив глубинные силы <…>, не пустил в Церковь Восток» [3, *324*].

[2] Строго говоря, сквозь призму театра стоит понимать практически все в той же, например, истории искусства, где соединение театра и Литургии было давнее и органичное (средневековая традиция «духовных игр»). Во всяком случае, с ренессансной поры – точно. См. на эту важнейшую тему: [105]. Важно просто хорошо представлять твердую укорененность театра в средневековой – западной – литургической и теории, и практики, где, с одной стороны, например, характерны трагедии [105, *3*], а с другой – совершенно универсальный экзегетический принцип *figuratio*, когда сама священная история и конкретно – отношения Ветхого и Нового заветов – представлялась своего рода историческими подмостками Промысла [105, *7–9*]. Со ссылкой на А. Гарнака Похат указывает на радикальные и, быть может, роковые влияния на раннехристианскую литургическую практику античных мистериальных культов ([105, *7*]; ср. также о «теургической магии» у Баумштарка с упоминанием уже Сафо: [5, *99*]. И, безусловно, нельзя забывать и Эмиля Маля с его взглядами на сложение искусства XII века как истории отчасти и театра (с прямым соотнесением, например, литургической драмы и ранней готики: «литургическая драма исконно была одной из форм Литургии», [88, *129*]). Наконец, нельзя не отметить и положения иконографа Кюнстле о т.н. «драматической символике», первичной по отношению к литературной и связанной

буквалистски-охранительской литургической ориентации будет шокирован сравнением Литургии со спектаклем, священнодействия – с постановкой, хотя при совсем уже дистиллированной непредвзятости во всем этом можно увидеть метафоры (фигуры мысли) весьма и весьма свободного христианского и библейского мышления – особенно немецкого, где игре отводилась самая серьезная концептуальная – равно и гносеологическая, и эстетическая, да и онтологическая – роль. Достаточно вспомнить Канта, продолжить Ницше и через Витгенштейна, Хейзингу

именно с культом: «Искусство <…> есть ни что иное как монументальная теология. Поэтому без особых объяснений понятно, что она перенимает характер религии. Но христианская религия отличается символической природой как в учении, так и в культе. <…> К тому же религиозная жизнь осуществляется в культе, т.е. в сумме церемоний, посредством чего религиозные идеи и субъективные отношения человека к Богу призваны обнаруживать себя наглядно. Итак, культ – символической природы; он – драматическая символика и самое совершенное воплощение символизма. И потому культ, как он обнаруживал себя на протяжении времени в христианской Литургии – наиважнейший источник христианских художественных представлений» [79, *75*]. Краткий, но емкий обзор темы и феномена театра, применительно к сакральной архитектуре см.: [101, *05–108*]. Можно сказать, что категории театральности, сценичности, перформативности, соответственно, – инсценировки, интерактивности, инклюзивности и иммерсивности – описывают художественность всякого подлинного ритуала, в том числе и Евхаристии как «стилизованной совместной трапезы» [94, *324*]. Необходимо, конечно, представлять, в какой степени перформативность апроприирована современными художественными практиками: они все – так или иначе перформанс, который – парадоксальный случай институализированной и формализованной перформативности, функционирующей как жанр в псевдоавтономном режиме, где «произведение искусства (*the artwork*) – это сам художник, скорее тот живой субъект, чем неживой объект, на которого зритель взирает как и на субъекта, и на объекта производства искусства (*the work of art*)» [122, *75*]. Стоит напомнить и о существующей обратной тенденции – как раз отделять литургию от перформанса: если «перформативно центрированные ритуалы» определяются именно «воздействием» и действенностью происходящего, то «литургически центрированные ритуалы» определяются «корректным исполнением» и рассматривается якобы своими участниками как «автоматически действенные» [74, *65*]. И потому усиление перформативной составляющей Литургии – чуть ли не единственный способ снять с нее «стигму простой стереотипии и даже невротической фиксации» [74, *66*]. Ср. [1, *137*] противоположную установку категорического и ригористического отрицания – прежде всего по морально-экклезиологическим соображениям – всего положительного, что есть в «спектакле» применительно к культу («одна из больших ошибок Церкви» – попытки открываться миру в культе [1, *135*]; ср. чуть ранее – обзор разных форм «фальсификации Вечери», [1, *114* и далее]). Культ примерно с каролингской эпохи (это для западной традиции, для восточной, заметим уже мы, – постиконоборческая эпоха) обрел окончательно и публичный, и просто «рекламный» характер, став средством пропаганды («утилизация культа»), что имело «три чрезвычайно неприятных следствия»: выдвижение на первый план «жертвенного характера Вечери», превращение в спектакль, где все роли распределены среди духовенства, а народ Божий пассивно созерцает эту игру, позволяя культу «малопомалу соскальзывать» в чистый фольклор [1, *137*].

или Хинтикка приблизиться к Хуго Ранеру[1] и его брату Карлу, одному из отцов все того же Второго Ватикана. Отдельного упоминания заслуживает, несомненно, Романо Гуардини, которого фон Симсон упоминает без устали и со всем усердием[2]. Другими словами, в подобной театральной метафорике[3], на самом деле, стоит видеть скорее комплимент или хотя

[1] Ср. сугубо перформативные наблюдения: «Неизреченные вещи мистерий <…> скрывали греки в танце-игре, ибо <…> существуют такие прозрения и предчувствия, которые уже нельзя более высказать, а можно лишь наилучшим образом “исполнить”» [24, *58*]. Или далее: «…разве в христианской мистерии, в католической литургии, чья красота и строгость – сплошная игра <…> не сохранилось никакого священного танца?» [24, *71*]. И чуть дальше идет собственно отец самого выражения «homo ludens», Хейзинга. Он, со ссылками на Кереньи и Малиновского, безусловно согласен с тем фактом, что «священная мистерия как наивысшая из достижимых форм выражения того, что недоступно логическому познанию <…> некоторыми своими сторонами всегда остается включенной в категорию игры» [33, *40*]. Но важно и то, что «освященность и игра пребывают в таком близком соседстве, что было бы странно, если бы игровое качество культа не отсвечивало под каким-то углом в продуцировании и оценке изобразительного искусства» [33, *190*]. Это несомненно развязывает аналитические руки всякому, озабоченному истолкованием сакральной архитектуры в том числе. Ср. однозначно негативное отношение к танцу как к возможной «форме выражения христианской литургии»: [24a, *199–201*].

[2] Благодаря своим двум ранним трактатам («Vom Geist der Liturgie», 1918 и «Von heiligen Zeichen», 1922–1925) Гуардини вполне справедливо именуется «отцом литургической реформы» (собственно говоря, он был фактически духовником немецкого «Молодежного движения» – этой важнейшей составляющей литургического возрождения в Германии). Последние два папы (Бенедикт XVI и Франциск) причисляют себя к его прямым ученикам (у последнего есть даже недописанная диссертация о нем). См. также поздний текст Гуардини: «Liturgie und liturgische Bildung» (1966). Папа Бенедикт XVI считает важным обратить внимание, что Гуардини постепенно эволюционировал к более серьезному восприятию игры [108, *195*]. Стоит заметить, что в расширенном издании «Духа Литургии» 1957 года [63a], есть специальный раздел «Серьезность Литургии» [63a, *107–125*], направленный против «только художественного» восприятия Литургии и против опасности «искушающего волшебства прекрасного», закрывающего ее смысл [63a, 110, 113]. Игра же – «живой образ» Литургии [63a, 98], она есть «нецеленаправленно разливающаяся жизнь, овладевающая собственной полнотой, облекаясь смыслом именно в своем чистом бытии» [63a, 99].

[3] Уже вдогонку – строго позитивное замечание Шмарзова об «игровом облачении – как совершителей Таинства, так и литургического пространства как такового» [114, *217*]. Ср. довольно важные замечания папы Бенедикта XVI о связи литургического облачения и телесности как таковой – в ее мистериально-трансформативном как раз аспекте и со ссылкой на апостола Павла («облачение во Христа» – Гал 3:27, «переоблачение» тленного в нетленное – 1Кор 15:53 и особенно о земном теле как «хижине» (букв. – «скинии»), которой надлежит разрушиться, и о желании «облечься в небесное наше жилище» – 2Кор. 5:1–4). «Теология платья становится теологией плоти. Плоть – это больше чем внешнее облачение – она принадлежит к бытию человека как таковому, к его сущностному составу. И однако же эта плоть – разрушается, она – только скиния. Она – преходяща. Но она одновременно и предвосхищение окончательной плоти, окончательного и полного гештальта человеческого бытия <…> Литургия ведет нас этим путем переоблачения, путем спасения плоти в воскресшей Плоти Иисуса Христа, которая и есть новый “на небесах,

дом нерукотворенный, вечный" <…>. Плоть Христова, которую мы приемлем евхаристически и с которой мы соединяемся <…> спасает нас от "наготы" – от оголенности, в которой мы не в состоянии предстоять Богу» [108, *187*]. Понятно, что в основании этой метафорики лежит храмовый символизм еще Первого Завета с особой ролью завесы, разделяющей «хейхал» (святое) и «девир» (святое святых), с которой соотносился и символизм священных одежд (то и другое – образы земного мира с его стихиями и одновременно – средство материализации, например, Логоса как «второго божества»). См.: [4a] с указанием на то, что «завеса выполняла функцию откровения» [4a, *83*]. Спасительно-укрывающий и одновременно являющий характер плоти, подобной скинии, выводит нас к проблематике табернакля-скинии как в известном роде протоэлемента сакрально-литургического или даже экзистенциально-космологического пространства, остающегося, как можно предположить, если это «по-настоящему», т.е. качественно (субстанционально) священный феномен, таковым и *extra usum*, т.е. вне прямого – литургического – применения, например, как собственно литургический сосуд-дарохранительница (и как своего рода комплементарное место к престолу-*mensa*, а если шире – как финальный элемент в типологическом ряду, восходящему хотя бы к скинии Первого Завета, к Иерусалимскому Храму и ковчегу завета, к синагогальному ковчегу Торы и т.д. вплоть до алтарного пространства церковного здания [108, *55–64*], с уточнением, что «Евхаристия <…> – это вхождение в небесную Литургию, синхронизация с молитвенным усилием Иисуса Христа, в котором Он посредством Своей Плоти вбирает в Себя время мира и – одновременно и непрестанно – выводит его поверх Себя, исторгая из Себя и влагая в общину вечную Любовь вне времени», [108, *62*]). Конкретная история взаимодействия табернакля и алтаря как главных элементов алтарного пространства – в контексте евхаристического и литургического движения см.: [75] (с обозначением этих отношений как универсальной «архитектурно-иконологической» проблемы, [75, *143*]). А с другой стороны ср. позицию современной библеистики с элементами дискурс-критического подхода, выделяющего два комплементарных протоэлемента в самой онтологии всякой человеческой архитектоники и конструктивизма, принадлежащие еще опыту Первого завета – *migdal* и *miškan*, т.е. башня (Вавилонская в первую очередь) и скиния: [36, *20–24*] аналитически решающие положение о том, что всякая конструкция – диалогична и ситуативна в пространстве и времени, с уточнением, что «синтаксис» башни организован как вызов, она – так сказать, иллокутивное высказывание с автономным и искусственным активизмом ради достижения конечной цели (например – овладения Небом-космосом), тогда как «скиния» – перлокутивна и основана на взаимности и непосредственности отношений (например, избранного народа и Яхве), где ее особая функция – опять же вмещения, причем – всего и без остатка, [36, *52*] и далее). Отдельная перспектива – телесность архитектуры как телесность Евхаристии: Тело Иисуса как исток церковного (пасхального) Тела предстает исходно – в «раздранной человеческой плоти» [29, *68*]. Поэтому сакральная архитектура как образ евхаристической телесности должна пониматься в своей исходной невыстроенности или обнаженности (фактически – в отрицании себя как тела, что возможно, например, в акценте на пространстве – в динамике совлечения плоти как одежды, т.е. своей пластичности – материальности или в переходе в плоть участников литургического действия). В целом же главное в понимании архитектуры как облачения, совлекаемого тем или иным образом, например, через интерпретацию, – это то безусловное положение, что «христианская Церковь не есть храм» [27, *44*]. Уяснению семантической многомерности взаимоотношению архитектуры и таинства помогает учет, с одной стороны, трех видов типологии – сакраментальной, эсхатологической и христологической [14, *325*], а с другой – трех типов времени (собственно – времен), в которых «совершается тайна Христа» (время Его личности, души Его людей и Его мира-космоса, при том что последний «существует как потрескавшееся здание и, наконец, рухнет навеки» [14, *320*] со ссылкой на Оригена). Эта архитектурная метафора воспроизводит и судьбу сакральной архитектуры…

бы признание родства, вернее – именно мистериально-литургического единства христианской веры, в глубине своей равнодушной к границам конфессиональных идеологий[1].

Игра как сама суть свободы, подкрепленной умом и умением, как воплощение и осуществление радости бытия, вовлеченности в творение и способности выходить за его пределы, устремляясь навстречу Творцу, игра как состояние умудренной детскости – такая игра стоит самых строгих идеологических свеч (от которых – один нагар!) и догматических светильников с их вполне «темными лучами»[2].

[1] Стоит напомнить о имеющейся в католической традиции возводить православную литургическую экклезиологию к идеям прот. Николая Афанасьева. См.: [93, *151–153*]. Впрочем, следует учитывать в случае с русскоязычной экклезиологией ее прямые католические и протестантские источники вдохновения (см.: [60, *405*], особенно [60, *414* и далее] с принципиальной критикой взглядов прот. Александра Шмемана, не свободного ни от ложного мистицизма, ни от клерикализма, а главное – явно зависимого от достижений западной литургики, критика которой выглядит у него «искусственно сконструированной»). Краткая история литургического возрождения и основные моменты литургического движения («participatio actuosa», Литургия как совместное действие общины, «действительное со-жертвоприношение верных» и т.д.) см.: [123, *83–86*]. Более подробно: [63, *102–110*] с указанием на последовательные открытия «мистериального настоящего» (Одо Казель), «Церкви как мистерии» (Гуардини), «пасхальной середины всецелой Литургии» (Пий XII) – [63, *104*]. Особый аспект литургической реформы – обновляющее воздействие на «литургическое пространство праздника» [63, *107, 108*]. Детальную историю литургического движения в реформированном христианстве (после Шлейермахера) см.: [98, *220–275*]. Предысторию II Ватикана в контексте литургического движения см.: [20, *278–282*]..

[2] Ср. у того же Розанова весьма довольно эффектные формулировки: «Русь механически скопировала Византию, не заметив, что главное-то в Византии было творчество, свободное, уличное, громадное, волнующееся, шумное, крикливое… Она только результат сотворения взяла и поклонилась ему как богу, а процесса творчества не взяла, и даже не поняла, что это-то и было в Греции до некоторой степени живым в сердцах богом <…> Для всех храм Божий и служба в нем – последнее, остаточное дело…» («Духовенство, храм, миряне» [1902–1903] // [26, *185, 186*]. См. весьма точные и острые наблюдения Уайбру о «иератической формальности», необязательности причастия мирян, о «тайных молитвах» («для современного христианина, воспитанного так, что он считает Евхаристическую молитву самой важной частью службы, с которой он должен слиться всей душой и разумением, совершенно непостижимо, чтобы ее произносили неслышно, а произносящий ее священник был скрыт иконостасом» [31, *20*], о специфической структуре православного богослужения («литургия выглядит как две службы, идущие одновременно <…> одну из них совершают священнослужители в алтаре <…> вторая служба видна и слышна собравшимся, и проводит ее <…> диакон» [31, *21*]). Эти наблюдения восходят к Тафту: «внутри алтаря совершается параллельная служба» [28, *83*]., у которого мы находим самые нелицеприятные характеристики византийского литургического опыта, когда в итоге Литургия перестает быть «живым организмом», оказываясь пораженной «раковыми клетками» позднейших выставок, что есть, попросту говоря, «процесс вырождения» ([28, *113*], «вследствие чего то, что у нас осталось – это обломки, куски и частицы, стих здесь, припев там, одни развалины…» [28, *94*]). При томТем не менее, «многим она (православная Литургия – *С.В.*) предоставляет глубокий молитвенный опыт» [28, *23*]. Ср. у Буйе о «чувстве интенсивного соучастия, что ощущают всегда в православной Литургии» [41, *92*].

В любом случае, фон Симсон, продолжая театральную метафорику, чуть ниже говорит о самой Равенне, как о «сцене нашей драмы», под которой подразумевается вся череда событий, складывающихся в историю. Последняя же не только рассказывается, но и прямо и первично – разыгрывается, будучи вполне явственным *theater mundi*[1]. И в этой постановке – для нас и наших на самом деле сугубо архитектуроведческих намерений это крайне важное замечание – в этом спектакле, согласно фон Симсону, ассистируют не только «литургические тексты», но и святилища, «где все и совершается». Более того, сами мозаики – прямые декорации этих «священных подмостков и мест» и именно они помогают равно и нам визуализировать то самое «двуслойное зрелище истории и вечности, что развертывается в совершающейся драме» [117, 9][2].

[1] Полезнейший экскурс на тему «театральность и перформативность» (с подробной библиографией) см.: [67] (с полной дефиницией театральности как «модальности восприятия, способа обращения с телом, модуса использования знаков, или амбивалентной совместной игры восприятия, движения и языка», [67, *437*]. Собственно искусствознание обращается к понятию «театральности», когда предметом исследования становятся «визуальные стратегии инсценировок праздников и церемоний, репрезентации власти, политическая пропаганда и т.д.» [67, *438*]. Особо подчеркивается контекст рецептивной эстетики при использовании понятия «театральность» [67, *439*]. Примерно то же самое – в случае с литургической наукой, во всяком случае, в ее реформированно-евангелическом изводе, когда суть богослужения понимается – строго позитивно – как «согласованный и драматизированный порядок действий, как инсценировка Евангелия» [98, *21*]. Более того, драматизм должен входить в саму структуру (в процесс постоянного структурирования и реструктурирования) богослужения, ибо в нем речь идет о вещах крайне важных («углубление собственной жизни и прощение вины») и потому всегда неизменное и привычное богослужение порождает эффект «автоматического протекания», противоядие против которого – «осознанное формирование» порядка службы, что помогает его восприятию (это возможно через подборку «актуализированных текстов», изменения порядка элементов Литургии и т.д.). Наконец, смысл драматизации соответствует правилам все той же рецептивной эстетики: «обозначить – значит отобрать» [98, *21, 22*], тем самым – открыть возможность для нового (очень важный аспект трансцендирующего финализма-футуральности). При том что в силе остается всегда общее требование: «не достаточно цитировать и ре-цитировать тексты, Евангелие должно быть – всегда по-новому – предметом обсуждения» [132, *168*].

[2] Понимание богослужения как разновидности театральной постановки восходит, по крайней мере, к Шлейермахеру, прямо указывающий что общественное богослужение (Евхаристия – важнейшая разновидность такового) представляет собой именно «представление-постановку», т.е. «художественную деятельность, которая согласно своему содержанию – религиозна». Более того, «цель всякого культа – сообщение-представление сильного и возбужденного религиозного сознания» [98, *192, 195*]. См. также: [132, *173*] с указанием, что, во-первых, «театральная парадигма» помогает понять, «как богослужение функционирует», а во-вторых, сравнение ролей, например, актера и проповедника (для реформированного христианства функция отчасти доминирующая над ролью литурга), может иметь и негативные коннотации, при том что ситуацию исправляет отчасти именно перформативный взгляд на богослужение («литургу свойственно не только производство высказываний, но и совершение действий, он и создает действительность, и меняет ее» [132, *178*]). Очень

Чтобы уразуметь всю серьезность именно герменевтических импликаций всего этого архитектонически-урбанистического и одновременно литургически-гимнографического «театра» – еще одна цитата: «Для понимания подобного языка, мы обязаны оставить позади себя все концепции и конвенции наших дней и перенести (букв. «to transport»[1]) самих себя

важный момент в современной исторической герменевтики касается перехода от «трапезы Господней» первых поколений христиан с их небольшими и домашними общинами к «стилизованным культовым евхаристическим трапезам» крупных общин общегородского типа. Существенно, что этому переходу соответствуют и пространственные формы, развивающиеся от триклиниев и симпосионов к базиликальным формам и собственно литургическим «подмосткам» [93, *170*]. Но на этом пути нас ожидают и текстуальные памятники-вехи, такие как «Дидахе» (нач. II века), «Апология Иустина-Мученика» (сер. II века) и «Апостольские постановления» (сер. III). В первом случае мы имеем первое появление понятий «евхаристия» и «жертва» (в целом – это уже сделанный шаг от первоначального опыта «Парусии» к мистериальному «таинству»). Во втором – появление «установительных слов» как решающего элемента Евхаристии (и, соответственно, учение о «преложении» Даров как параллелизм к «вочеловечиванию» Слова). В третьем – уже почти законченный процесс иерархизации, канонизации и сакраментализации Евхаристии (с важным эффектом ритуализации повседневности посредством всевозможных знаково-вербальных действий, направленных в том числе и навстречу природным силам-стихиям не без риска нового им подчинения). Тем самым «большая церковь» (преобладающая и официальная) «открывает двери магическому сакраментализму» [98, *124*], а также ранее – [98, *88–90, 97–102*]. Ср. у Балла о возникновение и скорой иерархизации клира как ответе на вызов гнозиса и монашества ([3, *209*] и далее, с упоминанием Ямвлиха и его концепции жреца как «божественного трагика» [3, *215*] и «литургического гнозиса» (помимо Ямвлиха – это и Прокл) как источника вдохновения для Псевдо-Дионисия). Ср. и замечание православного литургиста, прот. А. Шмемана: «На уровне совершения (т.е. перформативности – *С.В.*), так сказать, "внешнего вида", Божественная литургия есть прежде всего сакральная пьеса, инсценировка в обычном смысле слова» [33а, *421*]. См. там же о происхождении из этой театральности и «иллюстративного символизма», виновного в «радикальном несогласии между законом молитвы… и символическим толкованием» [33а, 425].

[1] Ср. у Зедльмайра об анагогической «транспортировке» зрителя в пределах готического собора («светоносного художественного творения») из одной реальности в другую, вернее – в «промежуточное царство» [116, *603*]. За этим стоит и чисто семантический эффект тождества двух реальностей, вызванный, согласно тому же автору, тем обстоятельством, что собор – это именно *Abbild* Небесного Иерусалима. Дело в том, что т.к. имеет место быть «пограничный случай» совпадения образа и его отображения – Небесного Града и готического собора (то и другое – архитектура), – то и восприятие, вернее, переживание последнего, особенно в его внутреннем пространстве совпадает с созерцанием финальных сцен Откр [116, *103*]. И это, между прочим, означает и его (собора) сакраментальность [116]. См.: [127, *73–86*]. Понятно, что за всеми как апокалиптическими, так и взятыми из Евр образами, главные из которых, несомненно, – мотивы небесной церемониальной службы в декорациях императорского тронного зала и «небесного полиса как завершающего состояния человеческого общества» [94, *310*], – за всеми этими мотивами стоят методологически-критические сюжеты, сгруппированные вокруг проблематики как теологически-эсхатологического, так и риторически-поэтического

в мир, где такие концепты как “образ” или “подражание”, а равно “представление” и даже “молитва” сохраняли свое исконное, строгое и неискаженное значение, которое весьма отлично от нашего. Попытка понять сей древний мир будет достойно вознаграждена. В этих символах из камня и цвета – завет великой цивилизации» [117, 9].

Весьма характерен «реконструктивистский» настрой этого замечания: упоминается «древность», которой приписывается и прямота, и неискаженность, и, главное, полезность для нынешнего положения дел, лишенного искренности и т.д.

Сразу заметим, что слово «завет» встречает нас в этом пассаже в качестве культурно-исторической метафоры, имеющей подчеркнуто меморативную коннотацию: что-то утраченное, но сохранившее свой след в памяти и т.д. Далее мы увидим, как этот византийский завет (и урок!) зазвучит уже в иной тональности применительно к послевоенной Германии – тоже почти исчезнувшей…

Но зато слово «драма» здесь – явный эпистемологический термин: эта, так сказать, установка на постановку, как мы видим, подразумевает драматизацию не только того, что происходит внутри этих сценических площадок. Не только зритель этой сценографии, но и читатель этой историографии (сама книга представляется как пьеса, со списком действующих лиц, декораций и мизансцен) подвергаются подобной драматизации, вовлекаются в этот спектакль, приглашаются на эту самую сцену. И потому имеют не только доступ к оригинальному (исконному и искомому) смыслу, но и право – на правах участников – на интерпретацию, подобно актерам-исполнителям, и обязанным, и вынужденным играть пьесу и разыгрывать, то есть актуализировать ее сюжет, будучи внутри него. Как субъекты они и составляют его «the subject», т.е. и «предмет», и «содержание», и «подлежащее», т.е. «аргумент», которому обязательно соответствует и предикат, образуя совместно пропозицию. И при этом – оставаясь зрителями, но уже не только пьесы, что разыгрывается перед глазами, но и той, что ждет не дождется генеральной репетиции внутри

свойства. Потому-то так принципиальна и полезна, например, феминистическая экзегеза с ее «герменевтикой подозрения». Замечательный пример – Элизабет Шюсслер-Фиоренца [115]. О ней самой – положительно-критические наблюдения см., например: [30, *301–315*] и, наоборот, совсем негативные [13, *268, 269*]. Предмет ее критики – текст, имеющий своим адресатом потребителя уже не визионерской, а визуалистской, так сказать, риторики, сознательно использующей зрительно-оптические топосы. Если для фон Симсона реципиент того материала, что он описывает как историк архитектуры, – зритель, то для Шюсслер-Фиоренцы реципиент того, что она перечитывает как экзегет, – слушатель. Эта смена адресация важна и эпистемологически: верификация осуществляется в другой инстанции, смена когнитивной аудитории обеспечивает тот самый кризис, выход из которого – выход и из тавтологии (этого, заметим, не избежал в свое время и Зедльмайр: визуализация-архитектонизация вращается у автора «Возникновения собора» вовсе не в герменевтическом, как замечали многие (главный из них – Мартин Гозебрух), а в элементарно тавтологическом круге [7, *297* и далее]).

нашего сознания и нашей личности, будучи одновременно и объектом внутреннего созерцания и потому – залогом научности как синонима и одновременно условия если не редукции (вспомним необходимость «оставить позади себя… концепции и конвенции»), то уж точно – рефлексии (только эпистемологический театр позволяет и участвовать в представлении, и наблюдать за ним)[1].

Заметим, что речь идет об архитектуре и ее пространстве, так что разговор о том, что внутри, принимает совсем буквальный характер. Наша идея заключается в том, чтобы представить, экспонировать и разыграть следующее предположение: аналитически-герменевтическая драма, осуществленная по правилам именно литургического ритуала, культовым способом в широком смысле слова – лучшее средство взаимодействия с архитектурным творением и не только с сугубо культовым, а скорее с сакральным в самом универсальном и потому исконном значении понятия «перформативность»[2]. Где совершается тот или иной ритуал, там выстраивается или обнаруживается та или иная парадигма-реальность, которая может быть и архитектонической, и герменевтической, но в любом случае – разыгранной, сыгранной

[1] Предвосхищая очень скорый уже литургический поворот текста фон Симсона, заметим, что эпистемология прямо подтверждается театральными аналогиями именно в литургическом контексте, когда богослужение рассматривается во взаимодействии с «театром, культурой праздника и искусством» [132, *174*]. Театр становится уже в эпоху Шлейермахера инструментом новой рецептивной парадигмы – с автономным зрителем, активно участвующем в постановке, которая сама воспринимается как «представляющее сообщение», регулирующее внимание зрителя, сам процесс восприятия. Точно так же и богослужение «выстраивается сценически» [132, *176*], и то, что происходит «на сцене», конституируется семантически зрителем, вернее – его телесным присутствием [132, *176, 177*]. В конце концов, зритель-участник сам осознает свою роль и может ее представлять, т.е. именно исполнять. Мы можем также напомнить и о бесконечно важной для уже вполне классического формализма рубежа XIX–XX веков теме «вчувствования» (от Роберта Фишера и Липпса к Фолькельту и Воррингеру), повлиявшей на концептуальное оснащение и феноменологии, и некоторых изводов психоаналитической теории и практики в лице, например, Альфреда Лоренцера, начинавшего, между прочим, архитектуроведом, продолжившего психиатром (ученик Кречмера) и психоаналитиком (единомышленник Мичерлиха), но увенчавшего свое творчество социологом культуры (был близок Хабермасу). О его важнейшем понятии «сценического понимания» см.: [82]. Лоренцер, между прочим, – один из главных критиков литургической реформы II Ватиканского собора, по его выражению, «собора книжников», ответственных за «грех вербализма», за переход от ритуальной коммуникации посредством «презентирующей символики» (выражение Сьюзен Лангер) к чисто «дискурсивным действиям», с обесцениванием «чувственных символов культуры» в угоду «бессвязным феноменам эмоциональной экспрессии» [94, *319, 320*, Anm. 32, 33].

[2] Ср.: «Монументы (архитектура, скульптура, картины и т.п.) со своей стороны не являются неизменными артефактами. Наоборот, они, независимо от исходных интенций художников / заказчиков, могут быть инсценируемы, инструментализированы и перетолкованы, принимая участие в перформативных процессах» [67, *439*].

и обыгранной постановкой, по сути – инсценировкой, – по правилам того самого эпистемологической коммуникации-перформанса, имя которому – наука[1].

При том мы сразу должны оговориться, что наши намерения – вполне скромны и имеют в виду лишь некоторые возможные перспективы и направления размышлений. Зато подмогой нам в этом начинании будет еще один текст фон Симсона – программный в самом прямом смысле слова, изданный годом раньше в том же самом Чикаго, принципиально немецкоязычный и носящий уже вполне авторское название – «Западное завещание Литургии»[2]. Данные заметки – уже наше и отчасти восточное – исполнение завещания, составленного самим фон Симсоном. Иными словами, западный завет стимулирует восточный ответ, но все – в рамках, как мы очень надеемся, Нового и вечного Завета, и доброго – Ответа.

Поэтому следует предварительно, но сугубо подчеркнуть, что различение «восточно-западного» еще менее релевантно нашему «дивану», по той причине, что все объемлется всеобъемлющим качеством «европейского»: мы, как надеемся, находимся в том земном круге, что очерчен присутствием Того, Кто готов собрать всех в Себе и через Себя, независимо от не то что национальных, локальных, конфессиональных, но и – страшно сказать – концептуальных идентичностей…

Мы обращаем внимание на тактику возвращения к истокам некоторой религиозной и отчасти утраченной традиции (в данном случае – литургической) и привязывать ее к современности, обозначая ее континуальность и актуальность в терминах театрально-ритуальных («духовное предание» – см. подзаголовок разбираемого текста). Такая инклюзивная причастность к прошлому, как условие возобновления настоящего – через инстанцию «вечного» – выдает несомненные эсхатологические параметры всего этого исторически-кризисного дискурса. Пассажи фон Симсона поражают своим сдержанно-взволнованным пафосом и перемещают читателя в область все еще чаемого и благого грядущего (возобновление немецкой цивилизации через голову недавнего прошлого с помощью цивилизации «чужой», уже принадлежащей «вечности», но живой и близкой в своих памятниках, чей архитектурно-литургический характер – залог актуальности и т.д.). Литургическая ретроспективность смещается к литургической проспективности – к горизонту возобновления

[1] Ср. отчетливо эпистемологическое определение инсценировки как именно «постановки, характеризуемой в современных дискурсах как событийное, подвижное представление чего-либо, как некого рода силовое поле, возникающее между зрителями и актерами (в качестве телесно-экзсистенциального со-присутствия и снятия классического субъектно-объектного отношения)» [65, *31*].

[2] Das abendländische Vermächtnis der Liturgie // Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung. Chicago, 1947. S. 1–57. Цит. по: [119, *11–54*]. К этому тексту примыкает: Die Liturgie als heilige Handlung und Dichtung // Universitas. 1948. № 3. S. 1–18.

и обретения отечества[1]. Уже приведенные пассажи имеют явные профетические и потому характерные визионерские параметры, что приближает их к апокалиптическому жанру, так как необходимо говорить здесь и сейчас – в период упадка и разрухи – о грядущем избавлении и потому – говорить в терминах и понятиях устойчивости и выстроенности. Это дает потребность использовать как раз образы и метафоры архитектурного порядка. Приближаясь же еще теснее к текстам фон Симсона, мы почувствуем эту жанровую логику в еще большей мере.

Иначе говоря, обращение-апелляция к материалу архитектурному обеспечивает эсхатологизм необходимой архитектоникой, которая очень характерна для собственно апокалиптического жанра, к которому, по нашему мнению, приближаются практически любые послевоенные, т.е. посттравматические тексты, в том числе и вышедшие из-под пера фон Симсона[2].

Мистерия жертвенного со-участия

Итак, вначале обратимся к составленному (или засвидетельствованному) фон Симсоном «Завещанию...», памятуя о наших сугубо

[1] Рецептивная эстетика, имеющая дело со структурами воздействия на адресата (слушателя-читателя-зрителя и преимущественно в форме «умолчания»), обнаруживает в том же Откр. и трехмерные языковые (глагольные) конструкции (с выделением как линеарно-хронологических структур времени, так и структур сугубо гештальтно-характерологических). Ср.: «В Откр. греческий глагол [аорист – *С.В*] имеет не темпоральную, а перспективную функцию, служа составителю Откр. для того, чтобы изображать изменения в его визионерской конструкции (выделено мной – *С.В.*) в разных перспективах» [77, *248*]. Подробное обсуждение экзегетических ресурсов «теории читательского отклика» см., например: [30, *328–249*]. Заметим, что если есть читательский «отклик», то должен быть и зрительский, скорее всего, «отблеск».

[2] Более подробно см.: [6, *391–398*] (с указанием, что сама поэтика данного жанра «поднимает проблемы герменевтики», среди которых – необходимость учитывать «силу воздействия этой литературы», исключающей бесстрастное комментирование, нацеленное на выявление точных исторических прообразов). Иными словами, не столько синтаксическая, сколько семантическая архитектоника в обязательном порядке подвергается руинированию – таково одно из жанровых правил апокалиптики. Но этому, так сказать, катастрофическому дискурсу соответствует и критический радикализм актуальной библеистики (в лице той же Шюсслер-Фиоренцы), которая кажется куда более, так сказать, прорывной, но при этом – конструктивистско-созидающей. Парадоксальным образом, архитектуроведу (фон Симсону) нет надобности что-то возводить-строить своими текстами: его исходный материал – уже возведен и построен, а если и разрушен, то не им, тогда как в случае с материалом текстуальным просто неизбежно – после серьезных де-композиционно-деконструктивистских усилий – созидание экзегетически-эстетического здания, в том числе с помощью как раз архитектурно-изобразительных метафор. Продолжении темы см.: [12].

когнитивных проблемах, связанных с архитектурной герменевтикой. Тем более что они, скажем сразу, вовсе не чужды фон Симсону, начинающему свои заметки с очень важного постулата: Литургия – «одно из величайших творений западной поэзии» [119, *11*]. Именно поэзии и именно – творение. Это задает не только, как мы вскоре убедимся, эстетический и поэтологический аспект, но и прямо – функционально-герменевтический. Тем более, что живое понимание Литургии доступно лишь для «малого числа особо восприимчивых натур» [119, *11*]. Ощущение жизни, напоминает фон Симсон, как постоянства и идентичности связано и с переживанием прошлого, а равно – и трансцендентного. Эти две сферы могут переживаться во взаимодействии и единстве, а могут – раздельно. Поэзия как раз и оказывается посредницей между двумя только соприкасающимися мирами – истории и веры, она отпечатывает вечность в форме языка, стиля и воображения и ее «самое глубокое волшебство» заключается в соединении воедино все подобных форм, казалось бы, всего лишь исторического бытия [119, *12*]. И воспроизведение подобного концептуального тезауруса, восходящего к романтизму как таковому, – ради одного из наиболее принципиальных положений: «если Литургия изымается из исторического мира, она перестает быть поэзией» [119, *12*]. Мы в некотором роде на пороге между, скажем, Шеллингом и Гегелем вкупе с Шлейермахером и Дильтеем, то есть на пороге все той же герменевтики, ведь память и темпоральность – признаки историчности, без которой – никакого понимания.

Фон Симсон прямо указывает на специфически платоновское восприятие поэзии как странной и страшной силы, покоряющей своей древней магией даже богов, не говоря уж о человеках. И только один вид поэзии строго соответствует платоновским требованиям и не требует сопротивления. Это – Литургия Церкви, которая – «фуга с единственной темой: Смерть и Воскресение» [119, *14*]. Каждая празднуемая Месса представляет «малую Пасху». И это даже не просто поэзия, а драма, о чем уже было упомянуто и что крайне существенно. Равно как и крайне важно, что Литургия не по своему содержанию, а по «способу и характеру своего построения» представляет собой воспоминание (о Тайной вечере) как о непосредственно актуальном настоящем. Что это за способ? В какой форме такое возможно? «Способ репрезентации священного события ни в коей мере нельзя понимать как иллюзию (*Schein*), как отображение (*Abbild*) или символический образ (Sinnbild)» <…> Он связан с идеей волшебства (*des Zaubers*). Представление Воскресения призвано передавать силу победы Бога над смертью как раз всем верующим. Литургия повествует о жизни Иисуса не в смысле истории и биографии; она переживает ее как мистическую действительность <…> Литургический Христос – это новый Адам, спасенный человек как таковой, в котором всякий христианин обретает свою действительность и свое определение <…> В страданиях Иисуса Литургия представляет смерть и погребение человека в чисто виде,

Воскресение Спасителя нам наше воскресение не обещает, оно его вызывает» [119, *15*][1].

Слово «волшебство» здесь самое и существенное, и смущающее. Не углубляясь в истоки позитивного отношения к «волшебству» (об этом – ниже), скажем лишь здесь для начала, что русское «волшебство» связано с волхвами: они для Евангелия совсем не чуждый элемент, будучи «магами». Кроме того, имея достоверную этимологию с корнями, означающими, с одной стороны, «неясное бормотание» (волхв – это прорицатель), а с другой – «врача», русский «волхв» легко заменяется «кудесником», который в свою очередь – именно «чудесник» (волшебство – это всякое, получается, чудотворение), тогда как немецкое «Zauber», имея совершенно неопределяемую этимологию[2], содержит созвучие с «sauber», иначе

[1] В представленном отрывке обращает на себя внимание отождествление «символа» и «отображения», которые для фон Симсона и синонимы и по отношению друг к другу, и по отношению к «репрезентации». В книге о готике [118] аналогичная позиция представлена чуть детальней: всякая «христианская культовая постройка чувственно и литургически представляет собой отображение неба» [118, *21*]. Это именно «символическое значение церковного здания» [118, *21*]. Но только «романское и византийское искусство призваны вызывать в верующих мистическое переживание, которое не от мира сего» [118, *21*]. И тут же – самое существенное: «представленное небесное видение призвано заставить нас забыть, что мы находимся в здании из камней и раствора, как раз потому, что мы вошли внутрь него» [118, *21, 22*]. Мы оставляем за границами наших заметок разговор уже не о раннем христианстве, а о готике, так как отчасти готическая теория фон Симсона – попытка внутренней реализации собственных методологических заветов (об этом отчасти – см: [10]. На ту же тему: [128]).

[2] Можно лишь предполагать, что наличествует германская основа, имеющая связь с древнеанглийским корнем, обозначающим «красный мел» (болюс), т.е. средство для письма (рунического и потому – магического!) В целом же проблема присутствия совсем не мистериальной, а совсем материальной («языческой») магии в христианстве – вполне животрепещущая. Эта предметная, т.е. фетишистская и заклинательная, автоматически действующая магия как явное отклонение от евангельской веры, т.е. прямое суеверие и вредный обычай, – предмет хотя бы семантической оценки: что значат те или иные изображения и каково их назначение? См.: [56, *156–171*]. Кроме того, это и вопрос в немалой степени апологетической рефлексии: как можно если не оправдать, то хотя объяснить наличие этих обычаев в религиозной практике тех, кто претендует на чистоту и истинность своих религиозных убеждений? Теологически необходимо различать, конечно же, веру в собственно ритуал и его автоматический эффект (при условие точного его соблюдения), что и есть собственно принцип *ex opere operato*, и внутреннее отношение исполнителя обряда к смыслу происходящего и к адресату ритуальных действий (Богу), что есть уже *ex opere operantis* [56, *163*]. Но делать это практически затруднительно, хотя бы из-за отсутствия и просто невозможности прямых свидетельств «глубины» или «искренности» совершаемых то ли молитв, то ли заклинаний, хотя вера в «независимость действия молитвы» или в силу «непосредственного контакта» со «священным» (магическим) предметом, а также использование характерной терминологии (например, «филактерий», т.е. именно амулет, – см. [56, *165, 166*] – явный признак магизма [56, *163, 164*]. Почти не работает и различение «народной веры» и просвещенного варианта религиозных убеждений (ср. [5, *168, 169*]) с обсуждением взаимосвязи – уже на визуальном уровне –

говоря, речь идет об очищении – в том числе и сугубо литургическом акте, хорошо известном уже в Первом Завете (и для Нового Завета Жертва Христа, пролитие Его Крови – все тот же акт омовения – через окропление кровию жертвенного животного, данном случае – Самого Агнца Божия). Так что всякий литургический акт погружает нас, так сказать, в купель сначала иного, а потом и нового бытия (таков смысл, напомним, собственно Крещения), а Евхаристия – это уже не просто выход навстречу Царю, но соединение с ним и вход в Его Царство. Вопрос – в средствах и формах этого события (где, быть может, небесполезны и экскурсы и выходы в мир исконного и искомого детства)[1]. И для фон Симсона важно

христианских чинопоследований (особенно монашеских) с «магическими ритуалами» античности), т.к. несомненно, что представители высшего клира (и особенно – монашества: Афанасий Великий, Григорий Нисский, Амвросий Медиоланский, Григорий Великий и т.д.) вполне разделяли магические верования (Иероним – счастливое исключение!), лишь различая источник присутствующей в амулетах-оберегах или даже в изображениях силы (то ли от демонов, то ли от Бога). Отчасти помогает замена «магии» выражением «материальная религиозность», но она, с другой стороны, камуфлирует несомненный факт разделения большинством ранних христиан магических убеждений и практик как языческого, так и, что особенно важно, иудейского происхождения [56, *165*]. Единственный верный критерий – евангельский и этический, хотя и довольно ригористический: отсутствие практической заинтересованности в отношениях с Богом (хотя и не только с Ним, добавим мы), желание не получать, а отдавать, не просить, а благодарить, осознание духовно-нравственных и персональных усилий в достижении разумных целей, избавление от страхов и т.д. [56, *165*]. Или возможно радикально изменить значение понятия «магия» (об этом – практически весь текст фон Симсона), понимая одновременно, что основная масса памятников и документов раннего и не только христианства – все-таки магична, что есть вопрос, к счастью, не только этио-, но и эпистемологии [56, *171*].

[1] Опять – маги у рождественских яслей! Так и хочется вспомнить, что «именно маги, волхвы, гностики приветствовали христианство в момент его зарождения и именно они превозносили его превыше всего» [3, *184*]. Нечто родственное, но иное совершается, когда Месса может быть «сознательным и пережитым местом защищенности, чар и волшебства, пробужденного всем тем, что способно завораживать детскую душу» [95, *48*]. Позднее «Литургия открывается и как место экстаза, как место бытия во вне себя, хотя это выпадение вовне себя имеет желание, чтобы его открыли, его изучили, ему обучились. Тому подмога – открытость, и страсть, и эротика» (*Ibid.*) И далее – важнейшее уточнение: «В Причастии <…> речь идет о внутренней встрече Бога и человека <…> И то, что нам здесь имеет сказать мистика <…> это разговор о Боге в категориях эротической любви – дерзновение, от которого перехватывает дыхание» [95, *49, 50*]. И, наконец, «в образе Иисуса из Назарета христианство имеет заступника всякой нежности и расположения <…> любящего человека <…> воплощение Божественной эротики и тем самым как итог – архетипа “возлюбленного”…» [95, *50*]. Напомним, что уже автор Ареопагитик вполне сознательно ориентируется на магически-мистериальные реалии современного ему (и более раннего) гнозиса, используя, например, вакхически-экстатический термин «тиасот» по отношению к священнику, желая, скорее всего, подвергнуть рецепции и поглотить «языческий мистериальный комплекс» [3, *361*]. Впрочем, можно различать «духовное опьянение» и как экстаз, и как транс, связанный уже с «обретением самого

обозначить эту связь в терминах полной и реальной трансформации всех участников, реально и полностью участвующих в перформации, то есть – в «магическом» исполнении-осуществлении завещанного-обещанного.

И потому уточнения самого фон Симсона, следующие сразу после приведенного места, еще более важны, они касаются самой сути подобной репрезентации, которая отчасти схожа с мифопоэтическими способами представления сакрального в настоящем, а также – с театрально-драматическими. С аттической драмой сходство почти полное, но с одним немаловажным отличием: «священнодействие никогда не попадает на сцену» [119, *16*]. «Литургия – священнодействие в особом смысле. Она – мистериальная драма. Подобно древним языческим мистериям, с которыми христианское богослужение долгое время соперничало, оно представляет страдания и воскресение спасающего божества драматически, и в нем, как и там, отображающий образ и прообраз переживаются как мистическое и магическое единство. Мютос Бога призывается в настоящее посредством представления и, репрезентируя мимически возвышающее событие, мист сам оказывается причастником божественных сил, и даже становится самим божеством. <…> В репрезентации Священного нет пространства ни зрелищной постановки, ни чистого разглядывания. Здесь нет разницы между актером и зрителем, между миром явления и бытия, ибо зритель вовлечен в миф, он охвачен им в самом буквальном смысле и тем самым сам становится мимом. Так как высвободившиеся божественные силы переходят в его личность, они высвобождают и само смотрение. В мистериальной драме миф является уже не в обозначающих символах, или не только в них, так как он фактически поглощен имманентностью» [119, *16*].

простого покоя» [3, *232*]. В «Небесной иерархии», кстати, по отношению к богослужению встречается и образ «хоровода Священного» [3, *363*]. При том что мистическое «исступление» (=экстаз) никогда не описывается у Псевдо-Дионисия (особенно в «Божественных именах») характерно неоплатоническим понятием «мании», т.е. священного неистовства-безумия (сам Платон был против понимания поэтического вдохновения как «энтузиазма»; это идея принадлежит Демокриту [16, *92*]. Балл [3, *364, 365*] указывает на возможную причину: в Деян 24:26 и далее приводится эпизод, когда в «маниакальном» состоянии заподозрен был Павел. Понятно также, что сугубо телесная аскеза ведет лишь к «мрачному настроению, тщеславию и истерии» [3, *206*]. В другом месте Балл ссылается на Герреса и его «Христианскую мистику» (1837) в связи с недоверием к «болезням и различным маниям» [3, *369, 370*]. Продолжение темы – проблема искусственной и нарочитой «театрализации, дезинтегрирующей ритуал», что, как правило, бывает на совести «нарциссически настроенного совершителя литургии, устраивающего самоинсценировку на глазах общины». См.: [86, *68, 69*], с указанием на нездоровые типы священников – например, экстравагантного «денди», демонстрирующего себя – публике и самому себе, или особенно невротика, «удовлетворяющего с помощью службы свои психологические потребности». Впрочем, грань между шаманизмом и нарциссизмом, экстазом и неврозом – достаточно подвижна. О более фундаментальном различении экстаза-исступления, вызванного внешним нуминозным воздействие (медиумизм), и действием «тайной силы, заключенной в самом человеке» (собственно шаманизм) см.: [16, *140* и далее].

Оставляем несколько на потом важное обсуждение, на наш взгляд, центрального в этой литургической концепции понятия «репрезентации» (только скажем, что, быть может, здесь имеет место быть «презентация»). Отметим сразу крайне существенное в этом контексте уточнение фон Симсона: если языческие мистерии сплавляют с настоящим миф, то мистерия христианская – историю (через всякого рода меморативные акты).

Получается, если нет больше пространства и смотрения, то нет и зрителя? Вначале он был, но потом в кого-то превращается, но в кого? Ответ – в дальнейших заметках, сконцентрированных на понятии и феномене «поклонения» (*Devotio*). Кстати говоря, только что изложенная мистериальная подоплека Литургии имеет рубрику *Misterium*. Фон Симсон – крайне лапидарно формулирует проблему соучастия в мистерии: как священнодействие превращается в событие? От участника мистерии, которому открывается эта иная действительность, требуется не рассматривать, как она представляется, а ее переживать. «А переживание не спрашивает, как оно выглядит, когда его представляют» [119, *17*].

Не случайно именно здесь уточняется, что подобное «явление» лучше всего проявляется в Мессе, так как она точно ничего не изображает из того, что можно увидеть, а только смерть и Воскресение. Сами действия священника не могут истолковываться, и уж точно – считаться напрямую символами. Более того, вся средневековая традиция соотнесения элементов Мессы с эпизодами евангельского повествования, по мнению фон Симсона, – как раз симптом охлаждения «раннехристианской мистерии», которая так же далека от духовной драмы Средневековья, как священнодействия древнегреческих культов – от аттической трагедии.

Так что же представляет Месса и, главное, – каким образом? Она есть, во-первых, жертва, которую верующие переживают и продолжают внутри себя, во-вторых, репрезентация слов Иисуса на Тайной вечере. Жертва подразумевает – бесконечно важный аспект – соучастие, когда «посвященный втягивается в миф и соединяется с Богом» [119, *18*].

И *devotio* подразумевает посвящение, то есть призыв и избрание участника. Ссылаясь на Гегеля и возражая ему, фон Симсон подчеркивает, что не «Бог погружается в имманентность общины» (так у Гегеля, отказывавшего искусству Нового времени в самой идее поклонения, то есть в *devotio* или *Andacht*), а «община выходит вовне себя в реальность Бога» [119, *18*][1]. «В совершении Литургии мист уже не представляющий

[1] Нужно представлять себе, однако, насколько не современным – после Второго Ватикана – звучат эти слова фон Симсона… Можно сделать важную корректуру: Бог, умаляющий себя во Иисусе, и община, празднующая Пасху, находятся внутри друг друга. Так называемому «богословию сверху» фон Симсона (или, скорее, «богословию извне») почти всегда не хватает феноменологической прививки, решительного отказа от субъектно-объектной терминологии… Традиционная мистериальная литургика, построенная на коммуникативной модели человеческого «ответа» в форме ритуала (последовательности действий) на «вопрос», т.е. вызов Бога (в виде последовательности сотериологических действий, увенчанных Крестом и Воскресением), знает отношения «анабазиса» (Божественного схождения в мир)

субъект, но, так сказать, страждущий объект» [119, *19*]. Это касается и языка Литургии, где проступает «древний двойной смысл», связанный с клятвой и заклинанием, и где обретают единство «мир волшебства[1]

и «катабазиса» (человеческого ответного порыва к Небу). Этому в настоящее время (даже на уровне Литургической Конституции II Ватиканского собора) противопоставляются отношения «диабатические», т.е. взаимного слияния Бога и человека в Иисусе, т.е. в мистерии собственно Пасхи. Это по-настоящему трансформативно-транзитивные отношения – уникальные и реализуемые именно литургически, ведь свершитель Таинства – именно Христос как «приносящий жертву священник» (см. [97, *294*]) со ссылкой на *Werner Hahne*). Ср.: «Театральность богослужения означает <…>, что богослужение – как и театр – обладают транзитивным характером. Богослужение и театр нацелены одинаковым образом на изменение присутствующего посредством переживания. Богослужение и театр – динамические мероприятия, они нацелены на перемены…» [132, *177*]. Для сравнения – однозначно «устаревшая», но очень характерная формулировка Балла, свидетельствующего о своего рода симультанности эпиклезы: «запредельном состоянии мгновенного, прерывного божественного присутствия, как это имеет место в богослужебных таинствах» [3, *248*]. В целом книга Балла (1923) – ранний пример возрождавшегося интереса к литургической мистериальности, но не без иерархически-иератического пиетизма (в главе, посвященной Псевдо-Дионисию, со всей сугубой благосклонностью говорится о «гностической магии» [3, *157–184*].

[1] Приписывать «волшебное» качество раннехристианскому сакральному (богослужебному) опыту означает, фактически, наделять его качествами теургии – в неоплатоническом понимании как «техники или также ритуала, делающего возможным посредством употребления знаков или иных медиумов войти с высшими силами в отношения религиозного и, соответственно, сотериологического рода» [135, *443*]. Еще одно определение выглядит так: «магия, приложенная к религиозным целям и покоящаяся на том, что считается откровением религиозного характера» [17, *250*]. Существенно представлять себе «технику» теургии, особенно те процедуры, что в совокупности именуются «телестикой», т.е. манипуляциями со статуями и «символами» [17, *251–265*]. Теургия принципиально противопоставляется теологии (уже у автора самого понятия – Юлиана (III в.), автора «Халдейских оракулов», претендовавшего, вероятно, не только на «разговоры о богах», но и на их «создание» – [17, *227*], а также [23, *67*] и далее, особенно – о «боготворчестве»). Напомним еще раз, что окончательная христианская адаптация и модификация теургии как прежде всего ритуальной практики – заслуга Псевдо-Дионисия Ареопагита, видевшего теургию в том числе и в таинствах Церкви [135, *444*]. При том, что первые и решительные опыты рецепции античного магизма (в его гностическом и оригеновском обличье) – это уже упоминавшийся Иустин Мученик и сугубо – «Тайноводственные (мистагогические) слова Кирилла Иерусалимского» (кон. IV века), где впервые эпиклеза недвусмысленно трактуется как магический акт, то есть субстанциально трансформационное воздействие Св. Духа, неумолимо меняющее природу всего, к чему прикасается Его сила. Следствие этого понимания и восприятия – акцент на грозных, ужасающе-устрашающих свойствах Евхаристии как ситуации, опасной для непосвященных («недостойных» в смысле «нечистых»), где действует особая, бесценная, нуминозная субстанция, что вызывает не радостно-благодарные, а почти «невротические» реакции. Именно эти обстоятельства в истории христианского богослужения и позволили фон Гарнаку сравнить отныне «евхаристизированную», но чисто евангельскую некогда Пасхальную трапезу Иисуса с «волшебством», что есть, на его взгляд, вторжение языческих мистериально-церемониальных культов [97, *136-141*].

и мир права[1]». Поэтому и язык, например, живописи катакомб – это «знаки –

Позитивное понимание магии-волшебства связано с рецепцией разнообразного мистически-харизматического, в том числе и экстатического опыта, подразумевающего всякого рода как раз трансформативные процессы, в том числе (или даже – в первую очередь) открываемые в Евхаристии. Ср.: «Как раз кастовое священство очень быстро встало в оборонительную позу перед волшебниками, магами, шаманами и т.д. Однако ж почему? Да потому что боялись конкуренции» [90, *98*]. И далее – уже по поводу «установительных слов: «Когда я на Святой Мессе произносил слова Преложения, конечно же я был волшебником, но <…> не фокусником в варьете, а магом в церкви» [90, *99*]. Одновременно волшебство – еще предромантическое обозначение того воздействия, что производит художник (неважно – актер, режиссер, дирижер, священник), который имеет дело с «драматическим искусством» и который тем самым «очаровывает свою публику» [90, *100, 102*]. Но это также и перформативная «магия ритуала»: «волшебные слова означают воодушевление, тотальную самоотдачу и полную идентификацию с тем, что происходит!» [90, *101, 112*] – со ссылкой на тех же Лоренцера и Гуардини!).

[1] Чуть выше упомянутый двойной смысл «клятвы и заклинания», а также чуть ниже – «юридический язык Древнего Рима» [90, *19*] отсылают нас к латинскому, введенному Тертуллианом эквиваленту греческой «мистерии» – к *sacramentum*, связанному с *sacratio*, т.е. принесения присяги (преимущественно – военной, но также и чиновничьей), что понималось и как посвящение себя высшему – божественному – авторитету, хотя «поручителями» клятвы чаще выступали как раз подземные боги, которые подвергались заклинанию, а клянущийся, соответственно, заклятию (и потому – и возможному проклятию). Строго говоря, мистериальные культы тоже понимались как своего рода военное служение (инициация – как «поход»), тем более что при заключении любого договора с принесением обязательств присутствовал жрец, обращение к которому и называлось *sacramentum*. Понятно, как легко сознание Тертуллиана (юриста и сына солдата) перенесло эту сакрально-законодательную семантику в первую очередь на Крещение, в котором крещаемый именно приносил клятву (в виде произнесения символа веры) и его поручителем выступал Сам Бог, вступающий с ним в договорные отношения (здесь собирались, получается, воедино все и ветхо-, и новозаветные смыслы «мистерии» как спасительного, т.е. освящающего Откровения (оно пророками возвещалось, в храмовом культе приближалось, во Христе – осуществилось). См. подробно: [62, *12, 13*]. Таким образом *sacramentum* в этом первоначально-христианском (тертуллиановском) значении близко современному пониманию богослужения как «сакраментальной интерактивности» (еще один аспект перформативности!), подразумевающей сознательный и положительный ответ на призыв Бога во Христе в форме доверия (поэтому любой христианский культ – безусловно вторичен как подтверждение-следствие акта веры). Применительно к Евхаристии эта модель в те времена не прижилась и легко была вытеснена на протяжении IV века (уже у Амвросия [73, *251*]) более ранней и привычной (а главное – эллинизированной) платоновско-мистической парадигмой с сильнейшим культовым акцентом (обязательная ритуальная репрезентация спасительного деяния Христа, понятого как Жертва, участие в которой – через Евхаристию, облеченную в символически-мистериальные и меморативные одежды, имеющими в виду сугубо платоновскую схему «образ-прообраз»). Древний и языческий мистериальный вокабулярий – снова в открытом обращении: «посвящение», «свершение», «инициация», «самоотдача», «сокрытие от непосвященных», «подражание», «возрождение» и т.д. [62, *15*]. Но и сегодня все еще вполне актуально напоминание, что «литургия – это не церемониал, а молитва» [28, *82*]. Более того: нельзя забывать о «приоритете

Божественного действия» [28, *87*], что и полагает предел человеческим усилиям, обнаруживающих себя в первую очередь в форме культа, который – только часть того, что совершается-происходит в той же Литургии. См. также наблюдения Тафта [28, *79*] о «слабых местах службы», о т.н. «обрядах без слов». Речь идет о необходимо совершаемых прямых действиях – вход в церковь, целование мира, перенесение даров, преломление, причащение, отпуст (мы бы добавили и возвещение Слова), – которые обладали своим и буквальным значением, т.к. их семантика заключалась в их прямой функциональности и практической целесообразности, не нуждавшейся в аллегорической интерпретации в условном и искусственном «мистагогическом» духе. Но в том-то и дело, что «позднейшее литургическое развитие» – это «решительный отказ действию или жесту в возможности говорить самому за себя» (по причине в том числе ограниченного пространства (монастырское богослужение). Символизация такой буквально «зажатой» обрядности оказывалась неизбежной, ибо прежние обряды, утратившие свою практическую (реальную) надобность, в качестве реликтов выживали-удерживались лишь через интерпретацию-символизацию [27, *88*]. Ср. также: «…получившая бурное развитие символическая трактовка богослужения постепенно начала посягать на активное участие общины верных в актуализируемом в богослужении деле Божием» [5б, *27*]. Поэтому получается, что под покровами этой стилизованной и формализованной символики достаточно трудно найти «чистые», т.е. прямые действия со своим прямым смыслом, суть которого – именно в пространственных актах. Но на самом деле, стоит учитывать, что в этих случаях оказывается задействованной целостная психосоматика и кинестезия участников и свершителей этих непосредственно перформативных действий, прорывающаяся хотя бы на уровне указанной буквальной семантики – как раз в слабых местах даже не самого обряда, сколько его конвенционально-идеологизированной интерпретации. И в этих местах разрыва «мистагогических» покровов обнажается и собственная семантика архитектуры, материально-телесно обеспечивающая эти практики и потому достойной того, чтобы ей дали право голоса – но совсем не обязательно, как справедливо указывает ученый литургист, чтоб это были новые песнопения (гимнография) и даже – изображения (иконография), тем более что Слово и так звучит и являет себя в Литургии – в акте своего – опять же прямого! – возвещения. Характерно «светский» взгляд на византийскую архитектуру и литургию, демонстрируемый Слободаном Чурчичем [46], довольно точно, хотя и невольно (вопреки апологетическим намерениям) описывает ту же проблему, когда говорит о «византийском подходе <…> связанном с символическими импликациями вневременного и пространственной бесконечности как маркерами Божественного, а потому – невместимого, визуально недоступного вечного присутствия Бога» [46, *26*]. Ср. чуть далее: «если интерьерное пространство церкви характеризовалось желанием общения-коммуникации с бесконечностью и непостижимостью, как оно тогда функционировало литургически <…>, как нам следует представлять поведение общины?» [46, *26*]. Логичное следствие таково: «подобное небесное окружение (монументальная декорация – *С.В.*), обволакивающая верующих, никогда не мыслилось ни постижимым <…>, ни функционирующим как литургический фокус церкви» [46, *26*]. Фактически получается, заметим мы, что из-за наличия символически «священных» монументальных изображений, церковное пространство перестает быть пространством литургическим и становится буквально профанным (т.к. по-настоящему литургически функционирует только преграда-иконостас как тоже маркер-экран, отгораживающий собственно «святилище»)!

в смысле волшебства, а не чувственных образов, – суть исполненные тайны аббревиатуры незримого космоса» [119, *19*][1].

Подобного рода, если так можно выразиться, «сакральная диалектика», а, быть может, просто «священная интенциональность», позволяет, как мы вскоре убеждаемся, и об архитектоническом пространстве говорить языком «волшебного буквализма» как о месте схождения традиционных противоположностей, например актера-исполнителя и зрителя-толкователя, образа и прообраза, архитектуры и декорации, когда земная базилика как место литургической Тайны, если не волшебства-волхования, становится

[1] Фон Симсону в этой связи приходится опровергать ходовой взгляд уже на раннехристианское искусство как начало того самого «византинизма», который отличается, помимо прочего, и «формальным декадансом». Такая «произвольная схема», по мнению фон Симсона, не понимает саму сущность именно раннехристианского искусства, сохранившего все признаки именно «священного искусства христианского Запада» (то есть та же Равенна – не Византия безусловно, о чем см. ниже). Можно дополнить эту строго «западническую» позицию искусствоведа-литургиста характерным «ориентализмом» реформированных литургистов (бывших, между прочим, единоверцев фон Симсона), обнаруживающих именно в восточной Литургии (в ее более аутентичном, правда, изводе, связанном с именем Василия Великого) и именно в ее древнерусской редакции рудименты первоначального – как раз домистериального – евхаристического опыта (вернее сказать, это «знаково-семиотическаая», относящаяся к VIII веку корректура Кирилла Иерусалимского и всей сирийской – преимущественно мистериальной – литургической традиции). В православной эпиклезе – в форме декларативного «дейксиса» – Св. Дух призывается прежде всего ради возможности принятия Даров как Плоти и Крови (так сказать, показательно употребляется глагол *apophainomai*, т.е. «показать»). См.: [97, *145, 146*]. Но этот же исследователь со всей прямотой указывает на откровенно миметический характер восточно-христианской Литургии со всеми опасностями «опредмечивания» (фетишизации, добавим мы) происходящего. Это заметно в чине Проскомидии (об этом уже см.: [5, *159–161*] и в стремлении к условно-наглядной-демонстративности крайне ритуализированных действий, когда исчезает сама необходимость в собственно Причастии (см.: [97, *147, 148*], с указанием на неизбежность и просто обязательности «радикальной модернизации» всей литургической практики – [97, *149*]). Опять же и Юнгманн [73] влиянием «восточных обычаев» [73, *254*] объясняет (но не оправдывает) появление в римской литургии, начиная с 11 в., элементов «драматической имитации» [73, *252*], породившей уже в готическую пору специфическую форму благочестия, ориентированного на «потребность в зрелище», когда обряд элевации освященной гостии и ее созерцания воспринимался как «причастность таинству <…> и даже как своего рода причастие» [73, *260*]. Постановочная – как раз в строго негативном смысле – сторона дела выражалась и в таком, например, обычае, как растягивание черной ткани позади алтаря в момент элевации – для улучшения восприятия светлой гостии на контрастном фоне [73, *260*]. Напомним, что именно эти оценки великого литургиста стали источником для анти-соборной концепции Зедльмайра, увидевшего именно в готике зерна будущей «утраты середины». И, наконец, для завершения разговора о «волшебстве», следует упомянуть то парадоксальное, но понятное обстоятельство, что именно разработка учения о транссубстанциации и, соответственно, о «реальном Присутствии» порождает примерно в те же самые времена и собственно колдовские практики использования в магических целях освященной гостии [43, *219*].

«небесным Храмом Откровения» [119, *20*][1]. А мозаичное убранство – органическим элементом единого мистериального целого вместе со всеми своими сюжетами-субъектами, что позволяет опять же буквально отождествлять присутствующих в литургическом пространстве с мучениками-свидетелями, а саму ситуацию, например, – с брачным пиром Агнца[2].

[1] Очень примечательная формулировка, отражающая специфический феномен, действительно, «храма теофании», имеющего прямую аналогию в Писании, если считать таковой конструкции-видения иезекиилевской меркабы и особенно – Откр, не отражающие ни в коем случае реального опыта восприятия реальных мест, конструкций и построек, архитектоника которых – даже не столько умозрительное построение, сколько аллегорическая констелляция текстуального свойства (если не коллаж-ассамбляж квазивизуальных мотивов). Главная черта таких «сооружений» – череда вертикальных ярусов в сочетании с опознаваемыми признаками храма (или, например, колесницы). Подвижность этих конструкций-декораций, мобильность-переменчивость сближают их, с другой стороны, с устройством и характеристиками скорее скинии. См. об этом: [105]. Еще одна функция подобных риторических конструкций – релятивизация темпорального опыта: «самый сильный пример снятия темпорального континуума – вертикальные повествовательные структуры Библии <…> Сюда же относятся и фигуративные аспекты библейской нарративной техники» [105, *709*].

[2] Показательно, однако, как фон Симсон не доводит аналогию до конца – буквально до конца или, вернее, венца Литургии – Причастия, не связывая шествие мучеников на стенах базилики с процессией причастников – в пространстве ее центрального и боковых нефов, как делает это уже Шмарзов, тем самым наполняя базилику, по его выражению, «транзитивным значением» [114, *220*], которое – именно переходно и подвижно, хотя и направлено к живой человеческой телесности, участвующей в «празднике Причастия как церковной церемонии» [114, *219, 220*]. Об этом, между прочим, вся – совершенно эпохальная, хотя и не совсем замеченная в свое время – глава XV («Продольное здание (базилика) и его значение») из его «Основных понятий…» [114, *212–228*]. Говоря кратко, чисто формально-эстетическая логика и, как следствие, синестезийная оптика Ригля заменяется у Шмарзова логикой мистериально-феноменологической и, соответственно, – уже кинестезийной оптикой. Анализируется, в частности, центральный неф (для Ригля – это «эстетическая пустота») в качестве именно «пространства движения» – как общины, так и священника – внутри единого «силового поля», образованного «живым взаимным соприкосновением», где есть и «непосредственное перемещение», и «смена мест», при том что над всем этим властвует «духовное взаимодействие» [114, *221*]. Несомненно, важно представлять, что интерпретация подобного церемониального шествия в современной литургике может выглядеть весьма критичной. См.: [94, *222*] (с обсуждением преимуществ кругового причащения – по подобию евангелических общин). Заметим сразу, что сам Шмарзов остается несколько сторонним наблюдателем (характерно его выражение «смотреть поверх голов собравшихся» – [114, *222*] и потому – все еще предтечей феноменологии, тогда как несомненно вдохновленный им Янтцен полагает начало собственно феноменологии сакрального пространства, помещая себя внутри мистериальной архитектоники, оказываясь и субъектом, и объектом мистически-интенционального опыта, открывая и описывая «диафаническую стену» (см.: [33б, 376-392). Впрочем, мистически-символические импликации формализма тоже еще вполне еще ждут своего критического интерпретатора, хотя заданы они были, напомним, уже Лионелло Вентури, для которого «чистое зрение» – это те же «оптические символы», а творческий акт – «изображение-представление процесса

И евангельская метафорика брака именно в Литургии являет себя как «образ равно и евхаристический, и эсхатологический» [119, *20*], где *in visu* сливается с *in actu*, где единое пространство служения Богу – пространство общения и приобщения, что переживается разделенным в ином – в данном случае земном и мирском измерении. Божественное открывается собравшимся, а не расточенным, верным, а не отпадшим: это и есть «соотнесенность эпифании с *martyrium*» [119, *25*].

При том что всякое мученичество-свидетельство есть приобщение ко Христу и Его Жертве, жертвоприношение же евхаристическое – это уже «живой *martirium*», ибо – мистический: это живое воплощение Христа, где каждый верный – сам евхаристическая жертва, сам себя добровольно предлагает Тому, Кто Себя приносит в дар – через умирание и воскресение [119, *28*][1].

Мистерия жертвенного преложения

И вот, наконец, последнее действие этой концептуально-когнитивной мистерии: возникает вопрос, как совершается этот акт превращения участника, т.е. того, кто исполняет священнодействие, в причастника – того, кто исполнен уже спасения и Самого Христа? Тут и выступает на первый план этой драмы ее уже словесная составляющая, что для нас, чьи интересы ограничены архитектурой, может представлять сугубый, то есть герменевтический интерес.

Все совершается Словом и теми словами, что есть воспоминание Слова. Речь идет о евхаристическом пресуществлении Даров, о том самом *transsubstantiatio*, что по-немецки звучит еще более выразительно и универсально: *Wandlung*, т.е. превращение. Это произносимые на евхаристическом каноне слова Иисуса, произнесенные, в свою очередь, на Тайной

наделения формой» [129, *276, 277*]. Ведь сам акт зрения как основа всякого визуального (изобразительного) формализма – тоже вполне структурирован, гештальтен, инвариантен, потому – ритуализирован, а значит – магичен и, безусловно, перформативен. См. об этом, в частности: [48]. И, собственно, «произведение искусства <…> может быть рассматриваемо не только как продукт (деконтекстуализированный или контекстуализированный) генеративной перформации-исполнения, но и как исполнение-перформация сама по себе» [51, *10*]. Ср.: «Качество праздника рождается из участия. <…> Мы – живое тело. <…> Нога обладает когнитивной функцией. Есть такие аспекты теологии и Литургии, что лучше понимаются и артикулируются ногами, чем языком» [68, *54, 55*].

[1] Несомненно, это напоминает дионисийские мистерии, указывает фон Симсон, где каждый мист умерщвлял свое жертвенное животное, мистически соединяясь с ним и принимая в себя ту божественную силу, преодолевающую смерть [119, *28*]. Стоит обратить внимание, что впервые связь между Воплощением и Евхаристическими дарами появляется в Апологии Иустина Мученика (сер. III века) и что «теология инкарнации» дает, между прочим, и первые контуры теологии трансубстанциации [97, *98*]. Понятно, что всякая мистагогия («тайноведение») на практическом уровне как постановка-инсценировка предполагает внутри своего распределения ролей и функцию мистагога. Вопрос, будет ли он и литургом [78].

Вечере, делают происходящее на Литургии, саму Литургию и ее участников-совершителей – вместе со Св. Дарами – истинным событием Тайной Вечери. В этом смысле слово *transfiguratio* (преображение) не только крайне точно передает существо происходящего (изменение самой фигуративности как способа, модуса явления), но и «напоминает в момент пресуществления Даров невольно и чудо Преображения» [119, *30*], где самое существенное – не просто сияние света[1], но его прохождение через плоть и тем самым – обнаружение того непостижимого, но буквально очевидного факта, что Свет с плотью соединяется – здесь и сейчас[2].

[1] Не стоит забывать, что в световой метафорике и даже символике, применяемой к описанию божественного бытия или сущности («субстанции»), нет ничего специфически христианского. Это общее место уже эллинистического мистицизма и просто оккультизма, так что «образ света – наиболее неадекватное обозначение» для того, «что не может быть описано» ([32a, *216, 217*] – с указанием на преимущество образа тьмы, со ссылкой на Бультмана и упоминанием уже Филона). Кроме того, позднеантичная теургия знала разнообразные практики магического использования всякого рода источников света («лихномантия») ради достижения световых видений, отпечатков в душе («фотогагия»), понимавшихся как признаки присутствия того или иного божества (см.: [17, *276–280*].

[2] В этой связи мы позволим себе некоторый краткий экскурс в мир современных литургических концепций, касающихся именно ядра Евхаристии как преимущественно трансформативного акта (или последовательности актов). Речь, понятно, идет о проблематике «транссубстанциации» и функции т.н. «установительных слов» Иисуса, произносимых во время Анафоры («Высокой молитвы»). Не углубляясь в полемику о преимущественном употреблении «пресуществления»/«преложение» (вопрос – вовсе не чисто идеологически-политический, а онтологический, связанный, например, с пониманием «субстанции»), заметим, что современная литургическая мысль (как католическая, так и реформационная во всех своих вариантах) отказывается – вполне резонно и обоснованно – обсуждать, например, проблематику «тайносовершительной формулы» (как функции тех же установительных слов). Ср: «Пресуществление касается <…> не хлеба и вина (в смысле, так сказать, каждый раз нового созидания Реального Присутствия Христа), но всей действительности мира» [93, *212*]. С другой стороны, серьезной и реальной проблемой остается (напоминаем, начиная с Беренгарда Турского, XII век) само толкование слов Иисуса, встречающихся у всех синоптиков и в известнейшем месте у Павла (1Кор 11:18 и далее). Здесь следует различать две позиции. С одной стороны, это точка зрения библеистики (сугубо семантический анализ словесно-текстуальных конструкций во всей их вариативности от буквального прочтения до чисто метафорического и только с последующей импликацией традиции богослужебной). С другой стороны, – литургики (анализ, так сказать, прагматически-ритуальный, в соотношении, например, со структурой анафоры как таковой и ее частей – особенно анамнезы и эпиклезы как единого целого). В последнем случае следует учитывать фундаментальное различие между мистериально-реалистическим и меморативно-ритуальным восприятием и пониманием «реального Присутствия». См., например, вводящий в проблематику обзор: [120], с принципиальным – особенно в текстуально-историческом контексте – тезисом, что «установительные слова Литургии суть новое созданное целое, составляющее в некое “best of” текстуальную традицию Нового завета» [120, *21*], от которой собственно слова Иисуса на Тайной вечере и их евхаристическая передача – были независимы [120, *24*].

Итак, налицо податливость исконной «субстанции» воздействию иной и материальности, и идеальности, где проникновение и изменение – через слово, свет и плоть, через силу, смысл и конкретность, то есть – реальность.

Роль произнесенного слова, равно как и Слова Воплощенного здесь самое сущностное. Ибо слова литургического воспоминания совпадают со словами Того, Кто и воспоминается, и Кто совершает саму Жертву. Не достаточно только совершить подражательные действия – как в языческих мистериях или в театре, важно отождествиться на личном уровне и через произнесенную речь. Именно речь, а не «магическое превращение мима в бога», связывает и уподобляет участника Евхаристии со Христом, одновременно раскрывая уже совсем герменевтическое измерение всего происходящего: мир, который принадлежит времени и, значит, истории, тоже приобщается к Тайне спасения через произнесение слов, произнесенных Словом. Фон Симсон говорит очень ясно и проникновенно: «здесь основание того, что среди всех мистерий поздней античности лишь христианство вырвалось из узкого пространства культа и, в конце концов, завоевало мир» [119, *32*][1].

[1] В связи с этим положением фон Симсона и в продолжение предыдущего примечания надо все же уточнить историко-текстуальный статус соответствующих евангельских высказываний Иисуса на прощальной трапезе, во-первых, как было сказано, не совпадающих со словами литургических «установительных слов», а во-вторых, явно имеющего (особенно у Мк) отголосок обрядовых практик, существовавших у первых христиан еще до составления евангелий. Специфический, достаточно актуальный и отчасти синтезирующий подход связан с разнообразными теориями как раз семиотически-перформативного рода, прежде всего – и на уровне собственно текста, который может пониматься как именно инструмент «инсценировки», например, того же присутствия Иисуса в общине («в условиях телесного отсутствия»). См.: [54, *163–165*] (произнесение вслух слов Иисуса во время евхаристического собрания, которое есть трапеза не прощания, но встречи, – трансцендирует сам текст вовне нарратива – в реальность Воскресшего, рецепция которой, однако же, возможна, если сам текст используется как «инструмент озвучки» керигмы, т.е. ее «нарративной инсценировки»). Кроме того, «посредством длящегося характера текста и повторяемости трапезы, Иисус доверяет себя во время Своего отсутствия двум устойчивым субстанциям-носителям [хлеба и вина], что делают возможным во время, к которому принадлежат читатели и читательницы Мк, Присутствие отсутствующего Иисуса <…> Плоть и Кровь обязаны мыслиться реально присутствующими <…> Вкушением и питьем Иисус существует Присутствующим» [54, *166*]. Тем более, что для античности плоть мыслилась как система «пор», т.е. входов и выходов, как проницаемое коммуникативное место вмещения, замещения, смещения. Потому-то и «чтение было деятельностью, сравнимой с вкушением и питьем» [54, *166–168*]. А интертекстуально-рамочная соотнесенность с Пасхой, столь важная для Мк в качестве «воспринимаемого случая Присутствия Бога в своем народе посредством Писания и ритуала», дает возможность «созидать идентичность и континуальность общины» [54, *176, 177*]. Ср. в более традиционном ключе касательно повествования Мк о Тайной вечере как рассказа о некотором культовом (евхаристическом) действии, с параллелизмами, повторами, аллюзиями к жертвоприношению и т.д.: [82, *252–261*]. См., наконец, православно-просвещенную (в духе персонализма) позицию по этой проблеме: [19, *43*] (реализм установительных слов «не должен приводить к объективизации евхаристической пищи», при том что эпиклетический (=пневматический)

Итак, через произносимое слово приобщается к истине и само время, причем в своем самом, так сказать, сыром – почти что повседневном обличье, освобожденное (или еще свободное) от уз обряда. Это же касается и участника Евхаристии: он, подражая Христу в Его Жертве, остается человеком, в точном соответствии Тому, Кто был и есть совершенный Человек – даже перед лицом Своего Божества. Соответственно и «кровь мучеников причастна спасительной силе Крови Христовой, ибо *martirium* призвано быть мистическим исполнением и осуществлением Страстей» [119, *34*].

Примерно такова концовка, по нашему мнению, центральной части рассуждений фон Симсона, через обращение к литургической мистерии обращающего достаточно традиционную архитектурную эстетику в нечто принципиально новое и исполненное не только евхаристических, но и просто эвристических плодов и даров. Свидетельство тому – крайне насыщенное промежуточное резюме этого раздела, озаглавленного, напомним, *Devotio* (при желании, в этой рубрикации – *Sacrum*, *Poesia*, *Misterium*, *Devotio* – можно найти и аспекты-отголоски 4-частной экзегетической процедуры).

Это резюме, самим автором представленное в виде списка, имеет в виду намерения автора, казалось бы, всего лишь «рассмотреть эстетические особенности литургического действа». Но результаты несколько превзошли ожидания: «1. Бережливость всех средств чувственной экспрессии, только указующей на переживание, но почти его не высказывающей. 2. Знаки, что к тому применяются, суть не чувственные образы, а священные силы, воздействие которых, соответственно, не зависит ни от созерцания, ни от разумения. Действия священника в Мессе остаются непонятными, если мы воспринимаем их как чистые символы; они ни в коей мере не рассчитаны на зримость. 3. Литургическое действие не есть ни представление, ни игровое зрелище, так как каждый, участвующий в нем, его производит и его переживает во внутренней действительности. Каждый христианин – мим Христа в той мере, насколько он одновременно и жертва, и священник; в литургии древней Церкви подобный теологический факт не только репрезентировался в идее, но и производился посредством действия. Это содействие священнику со стороны общины, <…> и эта идея всеобщего священства необходимо высказывалась посредством искусств» [119, *34, 35*][1].

характер Евхаристии отличает ее от тайной вечери с живым и прямым присутствием Христа, Которого после его «ухода» [19, *18*] уже представляет Дух. При этом следует учитывать, что в «наше время» уже «утерян первоначальный смысл Евхаристии» [19, *29*]. Ср. главный текст этого автора: [138].

[1] Ср. замечание современного католического литургиста: «Евхаристия – это не повторение прощальной трапезы Иисуса и не ее имитация. Установительные слова в евхаристическом каноне потому не могут быть сами по себе и тем более единственной актуальной богослужебной реализацией анамнезы, напротив, они легитимируют ее в форме обосновывающей вставки (эмболизм) внутрь молитвы. Церковь пробуждает память о Христе в совместных актах воспоминания-прославления, эпиклезы и ритуально-культового действия-трапезы, а не в виде ролевой игры, где предстоятель берет на себя роль Христа и обращается к общине

с установительными словами, действуя как бы от лица Христа» [94, *206, 207*]. Ср.: «анамнетическая часть превращается в юридическую базу для эпиклетической части <…> при помощи вставки в нее библейской цитаты с текстом обетования, еще более весомо обосновывающей содержащееся в молитве конкретное требование, [т.е. с помощью] эмболизма или литературного ответвления» [15, *431, 432*]. Следует, тем не менее, заметить, что немецкий литургист явно радикализирует эмболическую концепцию итальянского ученого, который, несомненно, придерживается отчетливо традиционных, «анафороцентрических» взглядов, когда эпиклеза – это эпицентр Евхаристии, а установительные слова «наделяют максимумом богословской достоверности наше прошение о преложении в церковное, эсхатологическое, мистическое Тело» [15, *434*]. Спрашивается, чье это прошение, если оно только как «причинно-временное», да еще и юридически подтвержденное следствие – все-таки есть преложение в Тело? Ср. диаметрально противоположную позицию другого немецкого литургиста, говорящего о «включенности "повествования" о Тайной вечере во всеобщую совокупность Высокой молитвы (=анафоры) как Евхаристии, как великого Восхваления, призванного *вызвать в анамнетическое присутствие искупительные деяния Божии* (выделено нами – *С.В.*). Событие установления таинства Евхаристиии и «воспроизводится в служащей Мессу общине "здесь и сейчас", и как тогда, так и ныне Господь снова берет в руки хлеб и вино и претворяет их в Свое тело и в Свою Кровь» [21, *130*]. И как следствие именно такой «реалистической» позиции – опять же «инсценирующие» темы: «Сопровождающие действия при произнесении установительных слов представляют собой <…> сценическое (т.е. здесь и сейчас совершаемое – *С.В.*) воспроизведение совершившегося за Тайной вечерью <…>, оно отражает сиюминутное анамнетическое присутствие давних событий» [21, *131*]. Но опять же вопрос: а произнесение слов – не есть ли тоже действие и не есть ли тоже – сценическое? И что значит эта «сиюминутность» – симультанное подобие чего-то «вневременного» или все же эхо хайдеггеровского (на самом деле – аквинатского!) *Augenblick'a*, т.е. «мгновения ока»? Ср., однако, и обратное движение экзегетического маятника: «В евхаристической Высокой молитве не Сам Христос произносит [установительные] слова, однако они привязывают актуальный евхаристический праздник к прощальной Вечери <…> так что событие, свершившееся в горнице Вечери, повторно не разыгрывается» [38, *113*]. См. также: «Преимущественной целью ни в ранней Церкви, ни сегодня было не повторение слов Иисуса, прозвучавших в горнице Вечери, а исполнение того, что поручил Он верным: праздновать Его Воспоминание и Его Жертвоприношение, а равное – и встречать Его под видами хлеба и вина» [112, *152*]. Принципиальное отличие исполняющего свою «ритуальную роль» священника, произносящего или, вернее, воспроизводящего слова Иисуса, от играющего свою роль театрального актера заключается в отсутствии у него «эксгибиционистской» (в положительном смысле слова) составляющей: ему не нужно убеждать публику, что он и тот, кого он играет, одно и тоже лицо [86, *62-63*], с указанием на критику уже Тридентским собором театральных злоупотреблений при совершении Мессы, например, излишней «игры жестов, якобы усиливающей освящающую силу Господа»). Подвести краткий итог нашего экскурса можно ссылкой на авторитет Юнгманна, заметившего, что звучащие в евангелиях слова Иисуса никогда не совпадали со словами Литургии, которая могла и может праздноваться без включения (эмболизма) установительных слов как таковых [72, *149*]. В этой связи можно сказать, что «священнодействие само есть память или некий памятник (=монумент – *С.В.*) дела спасения, совершенного для нас Христом» [72, *151*]. В другом месте Юнгманн прямо замечает, что «Евхаристия праздновалась за долго до того, как евангелисты и тот же Павел взялись за перо» [73, *244*].

И далее – нечто уже совсем наше, то есть архитектуроведческое и герменевтическое: «Сущности христианского культа идея искусства (в нынешнем смысле слова), собственно говоря, была чужда. Один взгляд на архитектуру убеждает в правильности этого наблюдения. Классический храм был домом божества. Верующие от образов богов внутри были отделены. Но взглянем на телестерион элевсинского святилища. В этом пространстве собрания почитатели священнодействия соприсутствовали ему, что достигало своего апогея в акте предъявления священных предметов эпоптом. Со стороны мистов – господство чистого взирания, они принимали участие в священнодействии, насколько мы знаем, не деятельно, а зрительно. Так что вполне справедливо мы находим следы телестериона в зрительном зале театра. Совсем иная религиозная идея высказывает себя в раннехристианской базилике. Это пространство – уже ни храм, и не театр. Оно и не скрывает образ божества, и не выставляет божественное напоказ. Скорее, святилище (пространство алтаря) и зал собрания (корабль) находятся во отношениях взаимности, даже – взаимной зависимости. Пространство алтаря открывает себя в корабль подобно источнику исходящего из него потока; а корабль в каменной устремленности череды своих колонн, в своих сходящих к алтарному пространству горизонтальных линиях, в него втекает и в нем достигает – своей цели» [119, *35*].

Понятно, что подобная эстетика горизонтальной динамики встречных потоков и взаимных устремлений не может не предполагать и апологетику «базиликальной формы», которая, по мнению фон Симсона, хотя и не есть архитектурное изобретение ранних христиан и имеет классические прототипы, но именно как форма пространства «напрямую и необходимо постулирована христианским культом» [119, *35*][1].

[1] Это заявление фон Симсона вкупе со следующим тезисом, что «верующие собирались <…> согласно их духовному достоинству в той или иной отдаленности от алтаря» [119], мягко говоря, требуют если не прямой критики, то корректуры. Равно как и утверждение, что «вытянутая форма христианского культового пространства задана была уже организационным порядком общины» [119]. В собственных примечаниях к этому месту (Anm. *55, 35, 36*) фон Симсон говорит прямо о «влиянии (букв. – «вливании», *Einfluss*) Мессы-Литургии на (в) центральный корабль». Для фон Симсона важен именно момент процессуальности, принесения-внесения даров в пространство алтаря, чего, между прочим, замечает наш автора, не знает восточная церковь, которая в виду арианских угроз предпочла центрическую форму и т.н. «великий вход» (присутствие Спасителя полностью и уже на уровне пространства и культовых действий ограничивается алтарём как образом, вероятно, «святая святых» и без ненужной в этом контексте динамики и семантики перехода). Впрочем, замечает фон Симсон, в этом различие выразились и «две принципиально различные установки благочестия, характерные для Востока и Запада» [119]. Ср., однако, в связи с базиликальной формой критические наблюдения и замечания, например, Луи Буйе, для которого именно продольная форма базилики спровоцировала превращение алтарного пространства в «чисто клерикальную сакральную область, так что вся Литургия с позиции верующего теперь протекала внутри алтаря и все, чем мог теперь заняться верующий, – это рассматривать Литургию на расстоянии» [41, *59*]. Ср. еще более резкие и более универсальные (они не касаются только базилики) обороты: «Литур-

Но эта чистой воды архитектоническая поэтика дополняется и вполне конструктивной аналитикой: «Своеобразная черта раннехристианских художественных творений – как архитектуры, так и мозаик – их несамостоятельность. Как чувственные знаки они не покоятся в себе, они не полны без живого соучастия общины. <…> Они, собственно говоря, созданы на время Литургии. Эти образы-персонажи производят на нас впечатление чего-то застылого и безжизненного, пока мы не слышим их голосов. Но в литургическом восхвалении Бога община сливает воедино свой голос с голосами прославленных мучеников и святых дев. Ликующий язык их напевов находит свое объяснение именно в этой идее, он находит свое выражение в праздничных образах-персонажах мозаик. Но эти образы желают быть созерцаемы, лишь когда звучит Литургия: в голосах живых людей они являют себя уже говорящими, чудесным образом уже ожившими. Схожая идея соучастия осуществляется на чувственном уровне и в архитектуре базилики. Она – священные подмостки драмы, в которой совершается действие, никогда не прекращающееся и всегда длящееся. Корабль церковного здания – ни в коей мере ни вестибюль святилища, ни в смысле зрительного пространства, ни в смысле пронаоса, отделяющего общину от божественных образов храма. Скорее алтарь – цель, корабль церкви – священная улица (ср. Откр 21:21) <…> Но если мы находим в базилике выражение литургического действия, то мы должны осознавать и ту созидающую образы силу, что одушевляет и то и другое. Литургия наделяет архитектуру формой <…> Священное действие Литургии (а равно и произведения искусства, что служат ее обрамлением) не следует понимать как образ созерцания: в том и другом, в действии в зрении, наделяется образом одно и то же переживание, и к нему стоит сперва приобщиться, дабы затем его и понять» [119, *36, 37*].

Мы видим уже в этом пассаже столь важное для фон Симсона и сугубо концептуальное, и методологическое отчасти выделение звуковой составляющей литургического действа, от которого зависит, будучи его производным, все состояния участников Евхаристии, к которым могут приобщиться и возможные экзегеты (даже в образе архитектуроведов). Они суть тоже если не теурги, то хотя бы, так сказать, «семиурги», ведь смысл тоже

гическая репрезентация отличается от просто театральной тем фактом, что она не разворачивается перед лицом “зрителей”. Все таковые – протагонисты. Своего рода патологическая дегенерация [литургии] – таково впечатление возникает от публики, пассивно пребывающей на ней как будто на спектакле. Литургия – вовлекает всех и каждого в свою полноту. В известном смысле ее эффект сродни “Gesamtkunstwerk’у” вагнерианской оперы» [89, *216, 217*]. Если уже разговор зашел о гезамткунстверке, стоит обратить внимание на то обстоятельства, что сама проективная практика, реализуемая в архитектуре, делает ее «расширенным полем» (выражение Розалинд Краус), где встречаются не только все виды визуальности (как темпоральные, так и пространственные), но все виды медиальности, ведь в основании всего – последовательность действий, реакций, попыток их зафиксировать и воспроизвести, в том числе и программно (диаграмматически), т.е. в форме абстрактной записи предписанных актов, что и помещает архитектуру «между спектаклем и использованием» [130, *144, 145*].

созиждется через участие (см. конец вышеприведенной цитаты). Можно сказать, что звучащее слово как раз и ответственно за сущность архитектуры – ее внутреннего пространства, тогда как визуальная составляющая Литургии – это все же только телесность. Впрочем, то и другое – только в интенционально-кинестезийном единстве.

Мистерия жертвенного проницания

Итак, пространство может зависеть от происходящего в нем и, так сказать, из него: оно само происходит из действий, если они имеют кинстезийный характер и, будучи экспрессией, связаны с ее максимально прямым выходом – через голос, когда невозможно помимо всего прочего и отделить экспрессию от телесности и слуха. Если же учесть не только такую специфическую и уникальную слитность – на телесном уровне содержания и средств экспрессии, но и – в литургической ситуации и событийности – невозможность отдельного существования все той же плоти и ее восприимчивости и чувственности от источника и условия этого единства, – то мы будем иметь тот случай, когда можно прямо говорить уже об *Opus Dei* (следующий раздел заметок фон Симсона). Само Божество имеет и волю, и право, и силу (это особенно подчеркивается) говорить и звучать во внятных (то есть доступных для внимания и понимания) глаголах. И потому всякое обращение (молитва) к Тому, Кто есть звучащее Слово, будет «проницающим звучанием Гласа Божьего сквозь голос души» [119, *38*].

Это проницающее звучание, проникновенный Глас (*Durchklingen*) есть опять же – аспект священной драмы, исполняемой именно на личном уровне, ибо звучать сквозь из себя вовне – то самое *personare*, что единственное составляет условие исполнения совершаемого действия, его действенность. А она, как мы уже отчасти выяснили, связана с изменением, преложением одного состояния в другое, что именуется иначе – освящением и что, понятно, есть дело сугубо персональное, то есть личное. Таков порядок (строй) мистического слияния с Христом, где главный настрой (*Stimmung*) – в вовлечении все той же плоти, а значит – и пространства[1]. Фон Симсон со всей прямотой указывает не только на роль псалмов

[1] Говоря о «пространстве», крайне важно иметь в виду весь семантический диапазон этого слова и скрывающиеся в нем парадоксы. Причем существенно различать проблему «пространства» как такового в качестве самостоятельного феномена и, с другой стороны, – «места» как его чисто человеческого аспекта (см.: [86, *11*]. Пространство – это прежде всего «экстенсивность» (распространение) или «область» (*area*), референция континуальных и недифференцированных измерений реальности, от которых следует отличать как раз «место» в качестве «человеческого конструкта», что в вводит в оборот и «вещь», ответственную, в свою очередь, за «дисконтинуальность»; наши чувства не знают пространство-экстенсивность как таковую, вместо нее – трансформированное, вернее, раздробленное на части «окружение», состоящее из изолированных друг от друга «объектов»; обедненность-ущербность такого пространства,

в древней церкви (звучащая поэзия-молитва и личное обращение к Божеству), но и на смысл все той же метафорики брака: единая плоть супругов и единое звучание голоса души и Гласа Бога. Тем более, если плоть – сама церковь, Супруга Жениха.

Но существенной ошибкой было бы видеть, как замечает фон Симсон, в Литургии реализацию известного догматического учения: если бы так было, то нам пришлось бы допустить «силовое воздействие на душу со стороны рассудка» [119, *39*]. А это – уже уничтожение поэзии, ее красоты, которая – в «жаре переживания». Тем более, что допущение автономной власти слова – это и есть магия и опять – безучастное отношение к Божеству, будто бы не нуждающемуся в человеческом соучастии и содействии. Это уже или, вернее, еще не христианство. «В священных словах Литургии Божество мыслится действующим в свободном созвучии (*Zu-stimmung*) с душой» [119, *40*]. Это созвучие, все та же гармония и красота – в свободном и взаимном согласии: «поэзия созвучна учению без власти и принуждения, в детском соответствии (*Ent-sprechung*) Господу» [119, *40*].

Фон Симсон обращается к фигуре Св. Бенедикта Нурсийского, отца монашества Запада, «великого римлянина» и большого поэта, для которого «спасение было не учением, а действительностью и в котором жизнь души протекала и внутри этого мира, с его сменой дня и ночи, с его природой и, наконец, с его историей. Ему Запад обязан своей Литургией» [119, *40*].

отличного от реального и живого свойства экстенсии, компенсируется возможностью его сознательного конструирования в виде, например, актуальных семиотических объектов, для которых пространство, обозначающее эти системы «культурно-социальной организованности», и есть, в общем-то пространство как действительность (реальность человеческого (воз)действия). Остальные пространства – это метафоры (например, пространство любой визуализации – карты, картины, фотографии и т.п., а равно – и абстрактное пространство исчисляемых объектов, т.е. пространство геометрии). Пространство, понятое как «высказывание» (т.е. как социокультурная реальность), конструируемое субъектом, обеспечивает и всякую семантику, в том числе и архитектурную [86, *12, 13*]. Но референция такого пространства начинается как раз с «нулевой отметки», которая «топична» по преимуществу, т.к. занята телом, по отношению к которому окружение – гетеротопично и чуждо субъекту. Оно, кстати, и не нуждается в сакрализации (освящать – нечего!), которая, поэтому если и совершается, то только ритуально как заполнение пустоты. Овладение гетеротопией порождает «утопическое пространство», которое есть место перформативности (исполняемой и целенаправленной активности). Пространство же утопии подготавливается и обеспечивается «паратопическими пространствами» [86, *32, 33*]. Понятно, что это ситуация верна, если мы признаем первичным именно место, не просто занимаемое телом, но им – конституируемое. Но это тело – не просто наблюдателя, но именно актанта, находящегося в центре любого пространственного процесса, который оказывается антропоморфным процессом, задающим пространству соответствующие качества «аспектуализации» (любая точка в пространстве – это всегда или просто точка зрения, или пересечение точек зрения, т.е. перспектив). Оно же становится или пространством сенсорным (доступным тем или иным чувствам), а значит – когнитивным, или, что не менее важно в случае с архитектурой, – пространством соматическим или прагматическим [86, *33*].

И спустя некоторое время – как итог, хотя и промежуточный: «Мистерия спасения, которая предстает через Литургию в круге дня и ночи, проступает и в праздниках мучеников, и точно так же – в действительности отдельной души, а равно – и в жизни мира, погруженного в историю» [119, *44*].

Но, скажем мы, что это за такая реальность, где серьезность бесконечно важного и бесконечно неустанного труда – дела Божественного спасения, соединяется не только с радостной отзывчивостью отдельной души, переживающей свою свободу в согласии со спасенным космосом, не только с ощущением своей приобщенности, причастности и посвященности Правде и Любви, но и со слаженностью всех возможных и невозможных способов выражения этих состояний и настроений?

У фон Симсона – благодаря Гуардини – есть ответ, который нам отчасти уже знаком, с него мы уже начали наши наблюдения за литургическими заметками замечательного историка и теоретика искусства. Это – игра. Но про нее следует говорить не без осторожности – особенно в наше время: «В обозначении Литургии как игры заложено немалое глубокомыслие <…> Но для нас игра – почти исключительно развлечение, отдых, расслабление, короткий путь к тому, что нас отвлекает, телесно освежает, помогает скоротать время. Так как для нашего времени работа потеряла свой смысл и свою торжественность, то кажется сомнительным, чтобы понятие игры для нас все еще соприкасалось с первоначальными регионами бытия, чтобы игра еще мыслилась нами в единстве с такой деятельностью, которая одновременно – и деяние, и торжество, и труд Бога» [119, *44*].

Но чтобы иметь определение-назначение (*Bestimmung*) Литургии как игры, вернее – празднества, важно почувствовать именно ее настроение (*Stimmung*), те эмоции, что ее наполняют и составляют ее, скажем так, сущностно-аффективное измерение, которое отвечает в целом именно за поведенческую активность. Поэтому так важно описание всех эмоциональных регистров, составляющих всецелое протекание и производимое впечатление. Главное в этом празднестве-игре – «ее суровая трезвенность», что, безусловно, сродни всей римской культуре, из которой Литургия и происходит, равно как и из культуры римского крестьянства, с его идеей праздника как просто иного труда [119, *44*].

Из этого мира происходит «священная серьезность» Литургии, но решающим образом существенно, что этот мир строгих и выдержанных аффектов составляет необходимый фон или подоснову, воистину почву (*Grund*) все осознанным актам, составляющим видимую, сознательно переживаемую и, главное, описуемую фигуративность Литургии, когда, например, песнопения Страстной седмицы (*Tenebrae*), выражающие скорбь, имеют в основе нечто именно не фигуративное, вернее – неопределенное и прямо неизобразимое, а именно – мрак и молчание [119, *45*]. Это соприсутствие принципиально разнородных стихий-элементов обнаруживает помимо прочего и универсальные структурные и даже доструктурные уровни и состояния этого многослойного целостного переживания или даже протопереживания (*Urerlebnis*), где не последнее место отведено – в силу общей исполнительской драматургии, конечно

же, темпоральности, позволяющей вполне естественно и потому – сверхъестественно тоже переходить к истории и историчности как аспектам все той же жизненности[1].

Эта историчность касается по крайней мере двух миров: первичных корней происхождения того или иного явления, то есть прошлого и памяти, и отнесенности к грядущему и к поколениям, что ожидают, так сказать, вестей он нас, ныне живущих. Эти миры со всеми их укоренениями и переживаниями могут быть или поэтически оформлены (для фон Симсона – это тот же Гомер, чьи тексты лишь отчасти с нами, а отчасти – в совсем мифическом – уже для их автора! – мире эгейской цивилизации), или напрямую увековечены как мистическая действительность, будучи одновременно здесь и сейчас пережиты как «зримые свидетельства» [119, *46*]. Подобная двунаправленность Литургии, переживаемой как бы между двумя мирами, один из которых – скорее фон позади, а другой – экран впереди, обеспечивает ей способность к «постоянному росту, преодолевающему гений отдельного, ее пробудившего, и являющему нам ее как непрестанное шествие вперед» [119, *46*]. Именно это и есть признак и жертвенности, и причастности к вечному – в способности быть открытым миру, равно и прошедшему, и только наступающему. Вечность же – в жизни, которая – в постоянстве пути, в росте, обновлении, в творчестве.

Относительно же «библейского протопереживания» Литургии следует иметь в виду, что это, с одной стороны, именно Тайная вечеря, Страсти и Воскресение как череда событий, подверженных воспоминанию, а с другой – участники этих событий, где аффективно соединены и «торжественность всякого праздника, и непосредственный опыт учеников, и трагическая дружественность – в их совместной со Иисусом трапезе, и боль и восторг – в той самой пасхальной мистерии Страстей и Воскресения, что они пережили в ее зримых проявлениях» [119, *46*].

[1] Ср. важные наблюдения за общей темпоральностью праздника как транзитивного события: «Время праздника можно определить как лиминальное время <…>, которое нужно понимать как предпосылку для проникновения некоего трансформативного измерения и распространения трансформативного потенциала» [61, *114*]. А благодаря наличию и лиминального пространства в празднике как «представлении <…> манифестируется равным образом и перформативное, и театральное измерения» [61, *115*]. См. ниже [61, *136*] цитату из энциклики «Spe Save» Бенедикта XVI о «христианской вести, которая не только “информативна”, но и “перформативна”». Ср.: «как транзитивный ритуал богослужение <…> становится имагинативным пространством, делающим возможным пороговый опыт…». При том что «речь идет не только о чувственном опыте, или об эстетическом опыте художественного вкуса, но и о сопереживании ходу мыслей, явленных в проповеди, в той мере, насколько она трансцендирует рациональность повседневности» [132, *181*]. Ср. также сугубо литургическое наблюдение: «т.н. “евхаристическая” трапеза обретает свою значимую позицию в соотнесение с эсхатологической праздничной трапезой. Культовое действие соотносится лишь с промежуточным временем; настоящее “Тела” Иисуса манифестируется посредством трапезы, совершаемой во Имя Его, но обретает свой полный смысл лишь при взгляде на эсхатологический праздник и на путь, к нему ведущий» [82, *260*].

Но этот абсолютно живой опыт, живой, потому что индивидуальный, предназначался, по выражению фон Симсона, как всякое «чувственное настоящее» для того, чтобы «лишь взять его с собой в могилу». Передать нечто подобное следующим поколениям – невозможно, если не перенести живой опыт «в чуть более строгий, менее наглядный, более всеобщий гештальт» (путь, ведущий, между прочим, «от древнехристианского к так называемому византийскому искусству» [119, *46*]). Тем не менее, личное в Литургии по ее существу никогда не может исчезнуть, ибо ее «действие – всегда персонально» [119, *46*]. Собственно говоря, рождение Литургии связано с идеей, что «именно в этом Иисусе умерло все человечество и в нем оно вновь восстало, и потому в поэтическом творчестве Церкви личное пронизано всеобщим» [119, *46*]. Самая сокровенная сущность Литургии как раз в том и состоит, «что она творится общностью, что где в ней говорит единичное, там всегда и тотчас возвышается голос и всего спасенного человечества» [119, *46, 47*]. Так в мистериальности обнаруживает себя и экстатическая составляющая[1].

Мистерия сегодняшнего дня

Так подготавливается и складывается последняя проблема заметок, собственно, как нетрудно догадаться, их и породившая: «Священное в историческом мире». Насколько актуален опыт ранней Церкви и первозданной Литургии для мира, только что пережившего ужасы войны, для нации, только что оказавшейся на грани культурной катастрофы? Напомним, что текст фон Симсона – из послевоенного сборника с многозначительным названием «Немецкий вклад в духовное наследие», изданного в Чикаго в 1947 году.

Отношение Литургии к истории не просто сложны, а многосложны, подобно тому как многообразна сама история во всех своих измерениях, начиная с отдельно взятой человеческой личности: «Рост, созревание и старение отдельного человека не может значить ничего для Литургии, ибо она – голос всего человечества – умерших и прославленных, но – и живых. Шире – Литургия не замечает эти перемены и потому, что и наша душа их тоже не переживает. Во всех переменах времени мы именно себя знаем как нечто постоянное, соотнесенное в нашей глубочайшей сущности с тем умиранием и становлением, что протекает с нами каждый день. <…> Что справедливо для отдельной личности, справедливо и для всего рода. Так

[1] А, быть может – и прямо оргиастическая, что вполне допускает современная даже католическая литургика, пусть и в лице не самых своих ортодоксальных представителей: «Мистический лейтмотив оргиастически-мистериального театра – это пресуществление в соединении с причастием» (см.: [100, *87*]. Более смелые ассоциации венского отца оргиастического перформанса, признающего, что «евхаристия его сильно возбуждает в работе» [100, *89, 90*], мы не готовы воспроизводить (разве что наблюдения о том, что сам «акт творения – это протекающий оргиастический эксцесс сил бытия» – [100, *88*].

что Литургия не знает и развития истории, конец мира для нее сокрыт и одновременно он всегда в ней – в настоящем. Продвижение от индивидуального к универсальному, которое мы только что наблюдали, в развитии Литургии противостоит всем историческим данностям» [119, *47*]. Но как, тем не менее, личное, столь существенное для Литургии, остается в истории, оставаясь одновременно и в Литургии? Ответ – в принятии миром и всеми, кто в нем пребывает, самого важного свойства и признака Литургии: она есть служение, и в беззаветном служении, в самоотдаче ради «всеобщих нравственных законов, что не знают границ эпохи», и находит себе выражение «навеки предзаданный принцип» [119, *54*][1].

У фон Симсона в качестве примера – Афанасий Великий, хотя – даже из чисто герменевтических, а вовсе не из апологетических соображений – мы можем на его место подставить и самого фон Симсона, как нам кажется, вполне явно, хотя и отчасти невольно, являющего пример такого служения – и в истории искусства, и в истории духа, и, быть может, и в том, что историю и питает и преодолевает.

Итак, в «идее служения» сама история по-своему почти что евхаристически трансформируется-прелагается в вечное и всеобщее, если, конечно, она оказывается даром и дарованием. Литургия – над историей, но и обращена на нее. Важна точка, вернее, место приложения усилий, желание если не созидать, то хотя бы открывать заново пространства, способные к отзывчивости. Не даром тот же Афанасий, возвращаясь из

[1] Взаимоотношение Литургии с историей описывается в терминах анамнезы и эсхатологизма: «Христианская особенность [анамнезы] состоит в несомненной вере, что эсхатологическое, то есть окончательное и более не превосходимое посредством нового события исходное событие, которое обеспечивает всей истории ее последний смысловой горизонт, – это событие обнаруживает себя именно в жизни и прежде всего в смерти и затем – в Воскресении Христа. Отсюда и жизнь Церкви – это жизнь сообщества воспоминания о распятом и воскресшем Христе, в Котором история Израиля, но тем самым в универсальном расширении и история всего мира приходит к своему завершению. Но так как история продолжает свое движение вперед (вопреки первоначальному ожиданию скорой Парусии), в случае с историей Христа речь идет об исторически уже вновь обратившейся в прошлое антиципации окончания истории в судьбе Иисуса Христа, в Котором человек – новый человек – уже обрел это завершение (Вознесение). История Христа, в историческом исчислении времени (во «времени повседневности») ставшая прошлом, в Воскресении избавляется от всего преходящего и подъемлется до вечности Бога, из которой она – вновь в историческом регистре времени – приходит в настоящее из будущего и как окончательное грядущее, и как окончание истории» [94, *163, 164*]. Интересно, что у фон Симсона не найти эсхатологизма как такового ввиду, вероятно, так сказать, культурно-апологетических целей его эссе (конец Тысячелетнего рейха – это не конец тысячелетней истории Германии, а ее новое начало, вернее, – возобновление). Тем не менее мы попытаемся в конце наших заметок кратко обсудить эту проблему «латентного эсхатона» и его действия не из будущего, а из прошлого (раннехристианская традиция – в лице византийской культуры – пережила свой конец, но в своего рода культурно-духовной анамнезе может восприниматься как то самое окончательное событие, что способно подступать в том числе и из будущего, потому что ее место в вечности или просто – в повторяемости).

ссылки в родную Александрию, был встречаем толпой, постилавшей ему под ноги ветви, подобно Иисусу, входящему в Иерусалим (сам же фон Симсон оказался одним из немногих немецких реэмигрантов: отказавшись от профессорства в Оксфорде, он возвращается в родной Берлин).

И чтобы понять, как над-историческое входит в историю, фон Симсон обращается к римской традиции стационального богослужения, когда службы Страстной седмицы привязаны были (начиная с Григория Великого и по самую пору, когда писался «Западный завет…») к определенным церквям Рима[1]. Существенно желание освятить – процессуально, материально и меморативно – как можно больше мест городского пространства, уподобляемого и пространству Святого Града Иерусалима, буквально, телесно и эмоционально воссоздаваемого как «аллегории Вечного Града» [119, *48*]. Не менее существенно и потребность освятить и само пространство мира, где «никогда не способные вернуться переживания и деяния отдельно взятого рода становятся образами, что чувственно символизируют переход извечного круговорота ожиданий в действительность спасения, уготованного для Христова человечества всех времен и всех мест мира» [119, *48*].

Но еще более существенно связать и сугубо исторические ситуации, то есть прошлое, с актуальными литургическими усилиями, вывести прошлое из-под гнета времени и наделить свойствами вечного. Более того: здесь именно сущностно важно превращение пространства меморативного в пространство мистериальное, когда те или иные реальные или даже легендарные события, привязанные к тем или иным церквям и местам, отображаются в содержании литургических действий. Не только история этих мест, но и «история как таковая становится священными подмостками мистериальной драмы» [119, *49*]. Конкретное церковное здание таким способом превращается в свою очередь в место, где можно испытать «экстаз священного Настоящего» [119, *50*] и которое, тем самым, тоже – «священная сцена мистериальной драмы, а мученики, которым стационная церковь посвящена, – воистину мимы подобной драмы» [119, *51*][2].

[1] О стациональном богослужении Рима VI века (в его папском варианте) как о сложившемся и развитом *Gesamtkunstwerk* с распределенными ролями и стилизованными формами см.: [112, *88–91*]. Стоит добавить, что это и урбанизированный *Gesamtkunstwerk*, подмостки которого – городские улицы и площади. Характеристику стационального богослужения Нового Рима (с указанием на регрессивные процессы) см.: [28, *34–43*] и [28, *89–96*].

[2] Стоит отдельно остановиться на специфически христианской проблеме т.н. «священных мест», т.е. «локализации Священного», литургического пространства и его связи с пространством собственно архитектоническим, где важно различать собственно священные места, освященное (храмовое или теменологическое) пространство вообще (не обязательно христианское или даже авраамическое), библейскую богослужебную традицию и собственно христианское, т.е. литургически-евхаристическое (хотя и не только) богослужебное пространство (см. самый общий обзор: [76], особенно – [76, *13*]: литургическое пространство – это всегда та или иная «коммуникативная ситуация», которая не может не быть «многослойной»). Тем не менее прежде всего важно, что «ничто не свято само себе <…>,

но все освящено Евангелием…» [98, *159*]. Это уже ветхозаветное понимание «святого» (библ. «qadosh») как «способа бытия Бога», где в этой связи «"освящение" означает перенос-перемещение некоторой реальности – некоторой личности или вещи – в собственность Всевышнего, что в частности касается культа <…> и проявляется в жертвоприношении, предлагаемом Богу и в освящении священства» [80, *61*]; ср.: «Сакральное покоится на том факте, что Бог действует», [110, *60*]. Более того, для Нового Завета не существует дуализма сакрального / профанного, из чего следует, что священное не исключает, а предполагает мирское (ср: «Разделение между священным и мирским <…> оказывается <…> полностью преодолённым в Евхаристии» [19, *50*]). Для Нового завета, строго говоря, нет специальных священных мест, и подлинный «храм» мыслится строго духовно и мистически (ср. Деян 17:24). Говоря просто – «Христианская церковь не есть храм. Первоначально община, а не некая материальная святыня, считалась местом пребывания Бога» [27, *44*]. Свят – только Бог, места освящаются Его реальным Присутствием – в святых делах и благих действиях, для которых необходимы места и пространства [121, *62–65*]. В сущности, согласно евангельской керигме, предлагающий себя в Жертву телесно Иисус указывает на то обстоятельство, что «человеческая плоть, в которой обитает Его личность» – вот то «аутентичное место встречи человека и Бога <…>, обозначающее на глубинном уровне процесс конструирования и специфических мест культа» [53, *91*]. Проблемой оказывается поэтому обычай «сакрализации места» (понимаемого, между прочим, как точки в пространстве) с помощью того или иного «священного» предмета, например, через обряд принесения реликвии-мощей, что довольно рано связано было и с освящением алтаря-престола (см.: [47, *61–64*]. Неверно потому же видеть, например, в чине освящения церковного здания нечто схожее с актом транссубстанциации (будто производится некоторая новая материя). Строго говоря, «священное» (даже место) нельзя создать, по определению, это нечто соотносимое с Божеством и потому свободное от сотворенности (см. принципиальные соображения: [71, *33–35*], с указанием на необходимость лишь искать и находить места иерофании, но никак не «создавать» то, что само исходит от творящего Божества). Освящение – это только посвящение, только принятие в пользование сооруженного здания, одобрение назначенной функции [121, *66*]. Более того, протекающая Литургия и возвещаемое Слово выводят все происходящее «за грань сказуемого и показуемого» [121, *69*], а значит – ограниченного местом (и временем). Ни архитектура, ни какое иное искусство не могут «козырять» литургическим, а значит, священным смыслом и приписывать его – хотя бы, так сказать, по месту или по функции – себе. Не совсем работает и концепция – еще романтическая (вакенродеровская) – особого «сакрального» настроения или атмосферы (в этом нет ничего специфически литургического – [121, *70*]; ср.: «сакральное не есть категория пространственной атмосферы» [111, *98*]; хотя теория атмосферы корректируется чуть более актуальным беньяминовским концептом «ауры» (ср.: [45]). Равным образом и всякого рода архитектоническая символика не обладает особым «священным» или освящающим смыслом, во всяком случае, этот символизм не присущ архитектуре как особому телу, он слишком универсален (уже «профанная мирская действительность состоит из зон, исполненных нуминозной реальностью» [111, *82, 83*]). Этот символизм выглядит слишком «сильным», автономным, если не разрушительным для архитектуры (она не должна превращаться в коллекцию прописных символических истин или в «архитектонический катехизис»), а главное – он приписывается постройке a posteriori [121, *72*]. Самое простое решение – говорить не о «священных местах», а о «местах Священного» [40, *256*]: «места молчания, созерцания, моления»), памятуя, что само «культовое сооружение конституирует места идентичности и места образности…» [40, *27*], тем более, что возведение архитектурного

произведения – это уже «сакральный акт, выделяющий новую автономную архитектоническую реальность, но учитывающий и бесконечный макрокосмос вовне» [40, *27*]. Так что единственный критерий «священного» пространства может искаться в способе действия самого пространства как воспринимаемого и переживаемого феномена, который недвусмысленно напоминает именно жанры перформанса и инсталляции, когда зритель втягивается в те действия и в те смыслы, что случаются в этом пространстве как раз архитектонически. Тогда только и «создается пространство для открытия себя навстречу чему-то другому с возможностью перешагнуть опыт повседневной действительности». Это есть «встреча с окончательно неизвестным, совершенно иным», и это «"Иное" не есть просто <…> «нуминозная власть» [121, *73*]. Причем инаковое «вспыхивает как след Бога» и изображаться должно лишь «постижение принципиальной недостижимости трансцендентного, когда единственная цель – представить не поддающееся изображению именно неизобразимым» [121, *74*]. Архитектурно это выражается в том, что Священное не привязывается ни к какому месту, это «странствующая инаковость» [121, *75*]; ср.: [137, *134*] и далее о литургическом пространстве как «гетеротопии» в духе Фуко, как «парадоксальном предмете научной рефлексии <…>, "анти-пространстве" по отношению ко всем <…> научным концептам пространства» [137, *136*]. Уже предметные и пространственные структуры повседневности при отказе от привычного взгляда на них обретают характер остаточных воспоминаний и носителями реликтово-меморативных смыслов. И точно так же в своем даже не просто «пара-», сколько «межлитургическом» состоянии (ведь архитектура продолжает стоять и вне своего использования, и как раз ее пространство остается «кусочком Литургии», оказываясь *post usum* «следом воспоминания о воспоминании» – [98, *173*], – в этом промежуточно-пограничном и неопределенном состоянии литургическое пространство, раз изменившись, – уже документ совершавшихся и совершаемых действий, когда значимость и значение этих мест и вещей отныне – в их историчности (ср. [98, *173, 174*]: литургическое пространство – система литургических знаков, но также – и знаков «бытия-в-мире», которое в соотнесении со Святым может именоваться «возвышенным» и которое – «условие экзистенции»). Принадлежности Литургии (ее «сосуды» и «пелены», ее архитектоническое оформление и т.д.) принадлежат ей именно в ее перформативности [121, *75–77*]. Строго говоря, даже сам разговор о «священном» должен трансформироваться в разговор (и не только!) о Святом и святости, что встречает нас во встрече с ближним, которого мы не ждем. На этом уровне коммуникативно-перцептивной семантики речь идет и о специфическом «искривленном пространстве» (Левинас), что есть особое силовое поле «собственно Божественного настоящего», «экстаза бесконечного», «близости навязанного ближнего», «значительности нестихаемой желанности» [121, *78*]. В этом случае «пространство, обладающее архитектоническим гештальтом, есть эстетическое выражение того поля, что насыщено благостью, в нем обретшей жизнь» [121, *78*]. Понятно поэтому, что «такая Литургия не восхищает нас в небесные сферы, но указывает нам на наших братьев и сестер, в которых мы постигаем сокрытый лик Иисуса» [121, *78*]. Это признаки подлинно «мистического пространства», исключающего всякое бегство в воображаемый «иной мир» и работающего как указание на «посюстороннюю потусторонность». Это и есть «архитектоническое измерение» ритуала, его «коммуникативная составляющая», обеспечивающее включение в него его «актеров», задействованных «в поисках не религиозного, ни мотивов, ни стилей, а – Святого, того уникального качества вещей и дел, что приобщает их к служению на том самом месте, где происходит свидание Бога и человека» ([121, *80*], со ссылкой на Кутурье и Регаме – через Алекса Штока). Если таковое назначение литургии и архитектуры не осознается, пространство и происходящее в нем превращаются в «кулисы плоской и лживой игры на показ», т.е., фактически, в разновидность «сакральной

А что же тогда говорить о тех, кому предназначено в своем времени, внутри своей эпохи, в своем настоящем именно говорить, то есть опять же свидетельствовать о таком способе переживания такой истории? Не касается ли их тоже – в особом экстазе[1] особой самоотдачи – весь этот

симуляции» [121, *80*]. Итак, «Истина несомненно не нуждается ни в каком соборе, но и собор, и сельская церквушка равным образом участвуют в поисках Истины <…>, делая это каждый раз хорошо» [98, *174*]. Соответственно, «задача архитекторов состоит в том, чтобы создавать не священное пространство, а пространство, в котором мистерия может свершаться через общину, освященную Богом» [111, *100*] (с ссылкой на Гуардини!) Свершившаяся после II Ватикана «смена перспектив» выстраивает в том числе и новую «коммуникационную модель» литургического пространства (а ведь «пространство» есть как раз система всякого рода отношений), что предполагает отказ от пространства, состоящего из «сцены и зрительного зала», вообще, а благодаря перемене места священника (теперь он *versus populum*) – в частности, и от «автобусного пространства», когда все сидят друг за другом и смотрят в спину «водителя» [111, *93, 94*]. Вместо этого – собрание празднующей общины вокруг стола трапезы (алтаря-престола) с соблюдением главного условия: наличие «открытого, полуфиксированного пространства, исключающего чрезмерное выпирание ритуала» [111, *97*]; ср.: [137, *249*] и далее – о собирающей общину «святой имманентности» и о ее символе – круге, со ссылкой на Рудольфа Шварца). Дальнейшие и максимально актуальные концептуальные перспективы см.: [39, *101–132*] (в частности, выделение в литургическом пространстве пространственных модальностей – у-топии, этерно-топии и телео-топии, с важным указанием на то, что «пространство Литургии – негомогенно <…>, оно – другое место, не только потому, что сообщает о других пространствах и различает их, но и потому, что оно есть пространственная инаковость или, иначе говоря, та пространственность, в которой реализуется новая сенсорика-чувствительность <…>, оно производит пространство Другого, от Которого происходит сама жизнь и чувство жизни», [39, *126, 127*]). Именно иная чувствительность, несвязанный с повседневностью опыт восприятия и переживания как раз и делает церковное пространство специфическим «экспрессивным гештальтом», «островом особого опыта» и потому – возвращает права «атмосферной» концепции священного места и пространства [37, *17–19*], с указанием, что концепт «атмосферы» предполагает динамику «выхода из себя вовне», т.е. все туже экстатику). Одну из самых последних концепций ранней истории развития «дома Божия» (церковного здания) как последовательного перехода от «места отношений Бога и человека» (VI век) через постепенную «материализацию культа» (VII век) к «церковному зданию как части экклезиологии» (каролингское время) см.: [47], особенно ценнейшую историографию см.: [47, *4–16*]. Ср. также концептуальную динамику на примере двух сборников с разницей в 20 лет: [109] и [102].

[1] Ср.: «Литургия – это Таинство экстаза», но только благодаря действию и присутствию «вдохновляющего, окрыляющего, мотивирующего Духа, то есть – “Святого Духа”, без Которого нет никакого всецело запредельного бытия, бытия вне себя и нет никакого опыта общности <…>. Святая Месса <…> в основе своей есть идеально-типическое место <…>, где сердце, зрение и слух и все чувства способны быть распахнуты, дабы мир и нашу жизнь зреть в новом свете, не только постигать рассудком, но и внутренне схватывать, чтобы оказаться растроганным и исцеленным» [95, *52*]. Стоит напомнить, что уже Платон в «Федре» выделял четыре вида иступленности, где, наряду с пророческой, поэтической и эротической, присутствовала и ритуальная (ее покровитель – как раз Дионис, тогда как за остальные типы отвечали, соответственно, Аполлон, Музы и Афродита). См.: [16, *73* и далее].

мистериальный опыт трансформации случайного в необходимое, остаточно руинированного – в незыблемо постоянное и надежное (вспомним следующий текст фон Симсона, озаглавленный «Священная твердыня»)? И потому-то «в Литургии переживается не только обетование, но и живое настоящее; именно в Литургии, в явлении нам древних святилищ первых мучеников, обнаруживается, что сама историю призвана служить свидетельством вечной действительности» [119, *52*].

В Литургии, иначе говоря, как драматически явленной совокупности актуальных дел и усилий, задач и целей, помимо всего прочего и важного, имеется и особая «историческая задача»: «Она охраняет историю западных народов, саму историю Запада. <…> В Литургии Запад продолжает жить. Памятники не то что истории, а самой нашей веры лежат во прахе. Однако образы святых – они в настоящем, воспоминание их освящает наши города» [119, *54*].

Итак, в личном служении Литургии, в личном служении миру, людям, истории и вечности открывается и Личность того, Кто Сам пришел в мир как слуга, если не раб, дабы освободить всех – помимо прочего и от времени, вернее, – от дурного времени, от злой эпохи и скверной истории.

Вопрос лишь в том, чтобы дать Ему место: в душе (не обязательно верующей), опустошенной сомнениями, в домах (не обязательно Божьих), превращенных в руины, в городах (не обязательно немецких и даже европейских), обращенных в прах, – везде, где есть недостача смысла и жизни, там-то и есть шанс обрести Его. И мистериально, и материально, и мистически, и физически, но не менее важно – архитектонически, в усилии и воссоздания, и созидания (равно и здания, и, например, сознания).

Главное, чтобы не просто оставались, а как раз-таки утверждались (конструировались и конституировались) место и время для радости и игры. Таковы заветы Литургии, исполнение которых – дело не только Запада или Востока, не только Рима Первого или Второго, не только латинства или византийства, но и всей Вселенной, вмещающей игру как праздник[1].

[1] Онтологический взгляд на игру как всеприсутствующий праздник принадлежит Эрнсту Ланге, одному из представителей т.н. «репрезентационной литургики» (наряду с Одо Казелем и Петером Бруннером), признающей «присутствие Бога в мире исключительно посредством протекающих священных ритуалов» [97, *295*]. Вот его характерные и ключевые формулировки: «Люди ищут религию, потому что ищут возможность праздновать свое *Dasein*. И это есть жизненная необходимость. Что мы делаем, когда празднуем? Когда мы празднуем день рождение нашего ребенка <…>, мы делаем это *драматическим* способом, мы исполняем его, мы торжественно отмечаем его согласно его значению. И это необходимо делать время от времени, ведь впечатления, получаемые нашим ребенком от нас, по факту и в глубине своей двусмысленны. Это не только любовь в игре, но и отвращение, не только верность, но и недоверие, не только построение, но и уничтожение. Мы нуждаемся в празднике, чтобы упразднить это противоречие <…> Именно потому мы исполняем-разыгрываем наши отношения, причем так, что все совершающиеся действия, на которых они покоятся, мы символически нагружаем, делаем их посланием. При том, что существуют специфические отношения между постановкой и ее исполнением-протеканием <…> Выражаясь теологически, между

Завет Литургии: после руин

Итак, мы заметили, что фон Симсон постоянно выводит повествование за пределы всякой семантической горизонтали-денотации: мы всегда видим или чувствуем наличие коннотативных вертикалей-опор – конструкция вполне реальная, воздействующая так, что в нее хочется войти – это прямой пафос иммерсивного соучастия, непреодолимой эмпатии совершенно универсальной, какой-то метафизической метасценографии, где, как мы уже отчасти почувствовали, отчасти догадались, все самое главное случается в конце. Это текст, написанный буквально из-за моря ради руинированной родины, достигшей нулевой отметки истории (то ли начало, то ли конец: исторические разметки как будто сбились). Но это и текст, написанный буквально и из-за исконности и искомости того, что оказывается совершенным и окончательным, лишь будучи свершенным и законченным, то есть пережитым без остатка и без всяких условностей и дистанций – это подлинная и реальная драма Страстей и Воскресения.

Это именно драма, это именно постановка, это выстроенная постройка непреходящих смыслов-ценностей, приглашающих войти во внутрь и во глубь своей духовной внутренности (вспомним один из поздних текстов фон Симсона). Это вроде бы условные сценические подмостки, ставшие живыми и жилыми как раз после окончания пьесы, подобно строительной площадке, уступающей место обитаемым площадям жилища по окончании строительства. И заселение, как мы убедились, обеспечивается не просто трансфигурацией (пресуществлением) места, а транспозицией (преложением) самой ситуации из перформативной – в трансформативную.

Итак, важен итог, последнее слово и финальный аккорд, дабы началось новое. И это новое – совсем иное прежде всего в порядке и средствах своего осуществления. Это то, что вне времени, но не вне истории, что есть созидание (обретение), но не без разрушения (утраты). Сегодняшние руины – напоминание о Суде, на пороге которого фон Симсон, как нам кажется, сознательно останавливается уже на уровне темы: он его не упоминает, что не означает, будто он его не учитывает.

Рассмотренное нами бегло эссе строится как опыт герменевтики, чьи усилия – в настроенности на новое построение – нового, обновленного и обновляющего в том числе, например, смысла. Причем делается это не просто через расширение границ дисциплин (архитектуроведение соседствует и сотрудничает с театроведением и пересекается, если не

исполнением и праздником заложены те же отношения, что и между событием и интерпретацией, событием и его возвещением, событием и исповеданием» (цит. по: [97, *298, 299*]). Другими словами, символическая репарация объемлет вражду ритуально-перформативно. Из этого следует, выражаясь методологически, что и аналитика призвана быть исполнением нового смысла, то есть театром и литургией, перформативным актом, торжественно отмечающим «коммуникативное чудо», если пользоваться выражением того же Ланге! Ведь «люди ищут религии, потому что они ищут возможности игры, она им нужна для жизни; играя и только играя мы выходим на след неисчерпаемых возможностей нашего Dasein» [97, *298, 299*].

совмещается с литургикой), а через их разрушение – вместе с разрушением границ предмета интереса, где все та же перформативность открывает именно проницаемость таких инстанций, как исполнитель и зритель[1]. Вернее – через упразднение их чистой горизонтальности: мы уже имеем дело не просто с топографией, имеющей, понятно, свое дело с географией, а с чем-то, скорее, топологическим и весьма потому – многомерным. Это примерно как разница между иконографией и иконологией, похожей, согласно, Хогевердфу, на разницу между географией и геологией[2].

И потому важно, что это расширительно-критическое герменевтическое усилие – в виде того же эссе – строится на руинах. Аналитика не обязательно нуждается в руинах, но последние – для нее не препятствие, но стимул для нового толкования, построенного как вопрошание – разборка если не руин, то хотя бы строительного мусора…

Наша поэтому итоговая мысль, к которой мы еще вернемся в конце (достаточно уже близком), состоит в том, что внедрение в дискурс архитектуроведческий и просто культурно-исторический ритуально-инсценирующий реалий Литургии меняет, помимо прочего, просто-напросто когнитивные сценарии, где прежняя и привычная научно-аналитическая сценическая площадка теряет свою столь важную обособленность от зрительного зала. Это не просто смена декораций, а именно – смена самой режиссуры – причем, как раз по ходу пьесы.

Литургия, здесь и сейчас – посредством меморативной коммуникации (анамнезы) прежде всего со страданием и смертью (прощальная трапеза) – посреди повседневности этого мира разыгрывает драму окончательного Откровения (через вкушение конца, Голгофы, – и предвкушение начала, Воскресения). И потому она не может не выглядеть фактором очуждения, диссонанса и, по крайней мере, дистопии. В Литургии, вернее – в Евхаристии присутствует очень важный и крайне полезный зазор-зияние (хиатус)[3], быть может, даже и «просвет», что и есть сама суть Откровения как именно раскрытия-раздачи, как дарования-приношения, подразумевающего всегда распад прежних связей и уз (это прежде всего касается человеческой экзистенции в ее «поведневности») и удержание

[1] Собственно сам перформанс как «критическая позиция, направленная против традиционного восприятия отношений художник-произведение-зритель», характеризуется «неповторимой событийностью, в которой сдвинуты или сняты границы продукции и рецепции» [67, *439*].

[2] «Цель географии – это, прежде всего, предложить ясное описание. Ее задача – уловить чувственно воспринимаемое положение дел, рассматривая без комментария предваряющие симптомы – например вулканические <…> В геологии же, наоборот, представлены исследования касательно структуры, внутренней формации, происхождения и взаимодействия различных элементов и материалов…» [69, *85, 86*], с указанием на аналогичные отношения между космографией и космологией, этнографией и этнологией).

[3] Ср.: «…разверзающуюся в хиатусе безысходность смерти Бога и человека ни в коем случае нельзя умалить до уровня рационально обозримой и разрешаемой “аналогии” между предшествующим и последующим. Между смертным Иисусом и воскресшим Господом, между небом и землей» [4, *39*].

дистанции и потенциальности (символической возможности-горизонтности).

Обнажение одежд, и сокрушение плоти, расступание земных недр и помрачение небес – это совсем буквальные и совершенно пугающие аспекты Дара как Жертвы (их не удержать своими силами!), хотя есть и более мягкие формы Богообщения, связанные, например, с таким моментом, как все та же историческая или просто темпоральная дистанция, эсхатологичность которой всегда остается неисчерпаемой, но всегда подразумевающей напряжение и разрушение привычных – и именно исторических модальностей. Ведь подразумевается соприсутствие и удержание в едином поле и напряжении, например, и воспоминания, и ожидания, т.е. и горизонта ретенции, и перспективы протенции, если выражаться соответствующим языком. Более того, темпорально Евхаристия призвана и удержать историю (событие Тайной вечери, которая – и прощальная, и пасхальная трапеза), и разрушить ее (ожидание и приближение Грядущего Царства). Это и есть крайне острый и совершенно характерный парадокс эсхатологического времени, где завершение – это не только завершение-свершение, но и опять разрушение-разрешение – в том числе самого исторического времени, суть которого – череда перемен (а они – в какой-то момент – перестают быть).

Поэтому так важна все та же Анамнеза как сущностная составляющая Евхаристического канона. И потому так много места в разобранном нами тексте фон Симсона, по сути посвященном будущему Германии, уделяется прошлому – историческим формам Литургии, к тому же не совсем локализуемым и в пространстве (Равенна для Германии, равно как и Византия – почти утопия, призванная, впрочем, спасать от а-топии)[1]. И потому так важны все театральные импликации, где зрелище – сродни видению (таковым оно и является). Единственный легитимный способ обретения зрения того, что грядет, то есть зрения, имеющего, скажем так, профетический статус – это как раз Литургия: и потому, что это ритуал, и потому,

[1] Образ совершенно идеально-виртуальной византийской Литургии как воплощения «православной духовности», как «воображаемого собора», как «окна в иные миры», как «праздничной инсценировки богослужения, что есть нерв восточной церкви», как «экстатического состояния» см.: [106, *131, 132, 135, 144*]. Именно эта «чувственная инсценировка» [106, *142*] позволяет «окружать Божественное Откровение в мире посредством Воплощения Слова аурой непроницаемой (sic!) мистерии» [106, *145*]. О многочасовой византийской Литургии как средства достижения «состоянии транса» см. также: [90, *103*] (ср. чуть далее о «перешагивании земной действительности» и о «погружении в безвременье как великом даре Литургии» – [90, *104*]). Менее восторженный и более нелицеприятный взгляд на развитие византийского литургического обряда, где в поздний период уже отсутствует «здоровый живой организм», вместо которого – «метастазы» отдельных элементов, «регрессия» и «процесс вырождения», см.: [28, *83, 97, 113*]. Особенно симптоматично – в контексте послевоенной Германии – выглядят все те же метафоры руин: «разрушение первоначальной литургической структуры, вследствие чего у нас остались <…> обломки, куски и частицы <…> одни развалины…» [28, *94*]. Ритуал воистину – самый сильный и наглядный символ времени!

что это искусство. Зрение освящается, ибо оно инструмент священнодействия, оно средство приобщения (но опять – не в разглядывании в упор) и одномоментно, но через ритуально-культовое (постепенное – станциональное!) приближение, где, что крайне существенно и сущностно – поворотный момент, напомним, – возвещение Слова. В зрителе вмещается и в него помещается и слушатель, что и делает его участником-причастником.

И потому, несмотря на многочисленные случаи (см., например, выше – момент с торжественным шествием мучеников) такое удивительное умолчание о самом Причащении как о именно перформативно-церемониальном акте приближения-шествия к святая святых. Как будто сам фон Симсон еще только на пороге, не приблизился к Чаше[1].

[1] Здесь несомненно видна, по выражению одного исследователя, «самая большая загадка» в развитии христианской Литургии как «совместного принятия пищи и питья»; и она заключается в факте, что «из-за последовательного исчезновения [практики] причащения верующих как интегрированной составляющей евхаристического праздника базовая структура Литургии во всей своей массе была нарушена, если не утрачена» [94, *325*]. Но есть и иные критические моменты, делающие почти все ранние храмовые декорации с литургически-процессуальными мотивами скорее симптоматикой, чем источником вдохновения сегодняшних литургистов. Ведь сама форма причащения в виде шествующих друг за другом причастников, даже если они мученики, – сомнительна, ибо искажает саму суть общей трапезы [94, *332*]. Или они – не причастники? Или фон Симсон как автор текста (и отчасти – концепции) в известной мере выступает и в роли совершителя Литургии, т.е. священника-мистагога, ведущего за собой «народ божий», т.е. евхаристическую общину? Или он сам – тоже ведомый? Показательна в этой связи проблема местоположения священника относительно престола и общины во время Литургии и более общая – проблема ориентации церковного здания и происходящего в нем: обязательна ли молитва, обращенная на Восток? (см.: на эту тему сборник: [1196]). Положение *versus populum*, как известно, своего рода символ литургической реформы II Ватикана и знак «реконструктивистского» подхода (возвращение к обычаям если не ранней, то точно средневековой и до-тридентской богослужебной практики, когда, якобы, функция литурга состояла в символизации Христа, свершающего Свое служение народу Божьему, при том, что возможна и прямо противоположная позиция, в том числе и собственно литургической рефлексии: Иисус (=священник) возглавляет народ Божий, движущийся к Царству; и эта точка зрения как раз снимает давнее подозрение, что Литургия превращается в ту саму инсценировку-зрелище, а литургическое пространство – в своего рода мистагогические подмостки, с чем борется «космически-парусиальный» (он же – мистериальный) подход к Литургии). Общий обзор самого актуального материала на эту тему см., например: [76, *12–16*] (с обсуждением концепции папы Бенедикта XVI т.н. «внутреннего Востока», т.е. точки сосредоточения-собирания общины вокруг престола как такового [76, *15*], хотя ср. чуть более раннее наблюдение: «в своей koinonia Церковь – это алтарь» [125a, *57, n.114*]). За этим стоит еще один характерный, хотя и чуть боле частный вопрос, а имеет ли священник право причащаться самостоятельно? Не есть ли это «реликт клерикальной литургии» [76, *15*], своего рода «евхаристическое самообслуживание» [93, *222*]? Ведь «Один [Иисус] принимает гостей и все в равном виде получают пищу и насыщаются питьем» [94, *333*]. На тему культурно-антропологического различения таких модальностей поведения (габитуальностей) как «питание» животных, «еда» людей и «вкушение пищи» богов, шире – поедания как «акта властного

Быть может, это специфическое обстоятельство выдает в фон Симсоне желание прежде достичь «земли обетованной», чаемого Отечества – уже здесь на земле (ведь если есть *communio*, то не важно где – даже в Чикаго, спускается Небесный Иерусалим!).[1]

подчинения», более того – «симбиоза сексуального и деструктивного влечения» и, наконец, «места еды как места символического исполнения», «закрытия отверстия и восполнения недостатка» см.: [99, *161, 162, 164*], со ссылкой на Лакана и с указанием на уникальность Трапезы Господней как упразднения повседневных «застолий» и пред-вкушения (*sic*!) «окончательного торжественного пира Иисуса со всем народом Божиим пред ликом Отца», 166). И, наконец, еще один тематический горизонт «собирания» – это, конечно же, славянофильская концепция «соборной церкви» как синонима/альтернативы «кафоличности»/«вселенскости». Ср. критические замечания православного (греческого) богослова по поводу этого «славянского понятия», возникшего, по его мнению, под влиянием философии Просвещения, и являющегося по сути «затемнением исконно конкретного значения греческого [выражения]», означающего всего лишь евхаристическое собрание (=собирание) верных. [138, *143, n. 2*].

[1] Налицо достаточно тонкая проблема соотношения собственно Литургии («земной») и т.н. «Небесной литургии». Существенно, что небесная литургии ни в коем случае не есть небесная Евхаристия, понятая как анамнезис-жертва, хотя бы потому что Агнец, причем «как бы заклан-ный», – только у Трона и между землей и небом (Откр 5:6). Описание у Ис и в Откр указывают на хвалебные песнопения, исполняемые ангелами, причем только в Откр. место действия описывается как «Небо», тогда как у пророка – это скорее Иерусалимский храм. Кроме того, бросаются в глаза метафизически-жанровые условности соответствующих нарративов, особенно в эсхатологическом контексте, когда, на самом деле, не будет ни прежнего неба, ни земли (Откр 21:1), т.е. ничего прежнего в том числе и внутри апокалиптического нарратива, которого, между прочим, тоже не будет! См. довольно продуманные, но все равно вызывающие вопросы положения касательно Небесной Литургии (даже со ссылкой на соборную конституцию II Ватикана: [63, *144–146*]). Прежде всего, вызывает вопрос сама возможность метафизических высказываний в рамках среднего платонизма (небесные события описываются как имеющая быть конкретная реальность устройства мироздания) на основании высказываний явно метафорических и более того – архетипически мифологических, когда небесный культ с участием ангельских сил описывает как раз в терминах храмового богослужения (при том что при установлении его никаких ссылок на небесный прототип не было, равно как и восприятие Яхве как небесного Владыки – очень поздний, эллинистический мотив). Связь земной Литургии с якобы имеющей место быть Небесной описывается по принципу аналогии (песенные восхваления Богу возносятся и там, и здесь, значит, это подобные явления). Если утверждается «участие земной Литургии в обетованной Небесной Литургии конца времен, в которой история обретает свою цель», то предполагается синхронизация событий (речь идет о включении одного элемента в некоторое большее целое), которая невозможна с учетом эсхатологического (диахронического) характера высказывания. Ср.: «Культовое действие относится к промежуточному времени; присутствие “Тела” Иисуса, манифестируемое посредством устраиваемой в Его Имя трапезы, обретает полный смысл лишь при взгляде на эсахатологический праздник и с учетом пути к нему. Так что Евхаристия празднуется только во времени, предшествующему последнему приходу Царства Божьего; у ней нет абсолютной значимости, она всегда должна оставаться лишь в связи с “Небом”, чьим предобразом она есть, но каковым (Небом – *С.В.*) она никогда не будет» [82, *260*]. Впрочем, нельзя забывать, что «Рай – здесь. Это – Присутствие» [14, *26*].

Он как бы еще в дороге – и литургически-евхаристическая сюжетика – как будто лишь средство[1].

[1] Необходимо представлять характерный аргумент апологетически-дидактического свойства, с ссылкой на Евр., где упоминание небесных обрядов будто бы призвана преодолеть «кризис веры», что испытывают адресаты послания [63, *145*], с помощью введения общинного богослужения в порядок небесного, придав земной литургии тем самым «силу убеждения и витальность» и наделив ее смыслом «фундаментального события веры» (отметим, однако, обратный ход мысли: перед лицом небесных событий и масштабов все земное рискует померкнуть). Чуть прежде представленный космологический аргумент тоже выглядит дискуссионным. Если земная Литургия – часть «космического целого» [63, *145*], то тогда Небо – тоже часть космоса, что неверно и по определению («Небо» – образ самой трансценденции), и по утверждению, что в Литургии совершается «трансцендирование посредством более высокого порядка бытия» (отдельный вопрос – о возможности одновременно метафизического и онтологического высказывания). Если же внутри космоса заключены обе литургии, то это единая структура, имманентная миру, и единая Литургия, имеющая место быть, когда она совершается: это можно знать, лишь участвуя в ней, что возможно именно «здесь и сейчас», т.е. в акте (перформативном!) именно земной (и единственной нам данной) Литургии. Понятно, что признание Евхаристии «событием веры» [63, *146*], причем вписанным в «линию истории спасения» [63, *146*], где «эсхатологическое напряжение» непременно, ибо только так возможно поместить в нее «жизненную действительность человека», делая ее со всеми ее «ограничениями и опытом страдания» литургически артикулированным и осмысленным, обязывает к «различению обоих литургий», а равно и признание земной Литургии «символическим событием», и репрезентирующей Небесную реальность, и повседневность – не упускающей. Но тогда именно земная литургия и будет функционально-семантически чем-то более емким, чем обозначаемые ею реальности, которые, получаются, отсутствуют здесь и сейчас. Зазор между не совсем отчетливо описанными в своих отношениях двумя реальностями, несомненно, может быть полезен и теологически-антропологически (человек может приобщиться к иной и высшей реальности), и теологически-эстетически (стимулирует поиск форм, соразмерным «событию праздника»). Понятно, однако, что апелляция к герменевтическому зазору-неопределенности, требует и критически-текстологической позиции по отношению к соответствующим местам (они все могут и призваны быть прочитаны риторически и тем самым избавлены от функций прямых метафизических утверждений и уж тем более – аподиктических). В любом случае, остается полезным следующий постулат: «в области таинств то, что совершается, сопряжено со знаком; и то, что совершается, совершается именно потому, что совершающееся сопряжено со знаком» [29, *73*]. Поэтому переход от материального к идеальному, зримого – к незримому, телесного к ментальному, чувственного к умопостигаемому, т.е. само трансцендирование человеческого опыта Священного (а именно это обозначается метафорически и метафизически как отношение земной и небесной литургий) может быть описан только в этом сопряжении со знаком, т.е. в терминах сигнификации и символизма, где задействована и референция перехода от телесности к пространству (сама суть всякой архитектуры), где важно различать аспекты имагинативные (виртуально-интенциональные) и реализованные (в аффективности прямого опыта-переживания). В этой связи единственно корректное описание «небесной литургии» – это указание на «переизбыточествующую Агапу Отца», на «концентрацию существования в лоне Агапы, причастие отцу в радости и мире» и т.д. [29, *100, 101*]. Ср., однако, и противоположный постулат о невозможности сведения вечери к Агапе, понятой, впрочем, как всего лишь повседневная «общинная трапеза»: [1, *132, 133* и особенно *133, 134*]: «лишь в Царстве Божьем Вечеря полностью отождествиться с Агапой»).

Или он уже в Небесном Граде? Но в последнем случае ему уже нет необходимости вспоминать Тайную Вечерю[1]. Но стоит заметить, что постапокалиптический – финально-эсхатологический эффект – достигается в тексте фон Симсона сугубо стилистически-риторическими средствами: читатель должен поддаться суггестивной патетике или выйти из единого с фон Симсоном пространства, сакральность которого и ритуалы вхождения в него – не обсуждаются[2]. Хотя еще раз обратим внимание, что тема

[1] Христологическое высказывание о связи между «Литургией Небесного Иерусалима и земной Литургии» посредством Единого (и единственного!) «Первосвященника великого, прошедшего небеса» (Евр 4: 14) или, вернее, через исповедание Его евхаристической общиной как Распятого и Воскресшего, где «завеса», отделяющая Святая Святых, – «Плоть Его» (Евр 10:20), – подобные ссылка на Евр таят опасность «институализации» и «этернализации» смысла хотя бы текста Евр, где финал – как раз литургически открыт и предполагает именно упразднение культа Первого Завета – «мы имеем жертвенник, от которого не имеют права питаться служащие скинии» (13:10). Та же динамика смещения – и в Откр, где сцены небесного культа сменяются упоминанием эсхатологического Нового Иерусалима, Богоприсутствие в котором столь реально и окончательно, что заменяет в том числе и прежние формы храмового культа, оставаясь, впрочем – вне описания и детализации. Хотя опять же, если Небесный Град сходит с неба на землю, то он принадлежит всецелому космосу, вмещающему в себя и небо, и землю [44, *53*], так что любая церковь литургически обладает не просто космическим, а космологическим измерением: именно в этом мире-космосе Божественный Логос открывает себя «космотопически» [*49*, *179*]. О храмовом – в универсальном смысле – аспекте Богоприсутствия, конечно, см.: [45, особенно, *239–273*] – в эсхатологическом уже состоянии). Пример постмодернистской литургической космологии (в рамках лютеровской традиции) см.: [80a].

[2] Понятно, что речь не может идти о «идентичности двух литургий <…>, скорее – о причастии (но не отображении!) земной Литургии Небесной Литургии» [63, *146*]. В этом неподобии – причем сущностном (новое – может быть уже и не литургичным!) и заключена эсхатологическая перспектива ожидания Второго Пришествия, где единственные ритуальные мотивы-метафоры, нам известные, – шествие Сына Человеческого в сопровождение ангелов (Мк 13:26 и пар) и восседание на судейском месте (Мф 25:31). Эсхатологическое измерение осуществляется (становится презентной реальностью) лишь после «кончины века сего» (Мф 13:49), суд над миром относится еще к «последнему дню» (Ин 12:48, ср. Деян 17:31). Собственно же Царство описывается единственным ритуальным образом – совместным вкушением пищи («я завещаю вам, как завещал Мне Отец Мой, Царство, да едите и пиете за трапезой моей в Царстве Моем…» – Лк 22:29). И т.к. слова Иисуса о трапезе в Царстве сказаны были именно на вечери накануне Страстей, то, согласно Лк., творение этой трапезы после Воскресения и означает пришествие Царства, во всяком случае, открывает именно коммуникативное ядро Евхаристии, которая может пониматься как нечто большее, чем жертвоприношение, а именно – прямое Богообщение и реальное Богоприсутствие (эпизод в Эммаусе – Лк 24:30 и далее). Поэтому «Бога, Восседающего в величественном покое на Своем Троне и на Небе, исполненном фимиама, попросту не существует. <…> То место мира, в котором Бог присутствует в первую очередь, – это человек: место жительства Бога, Храм Духа. <…> Он более не желает быть искомым в небесных высях, в каменных храмах, Он – в живущем человеке. Там возможно Его найти, там мы к Нему приближаемся. Человек – вот таинство реального Богоприсутствия…» [42, *24, 28, 29*]. Более того – и это сугубо обнаруживается, согласно Вильгельму

смерти и окончательной (то есть желательной и принятой, – «приятной») жертвы обсуждается и артикулируется со всей и прямотой, и настойчивостью, и искусностью – почти как прямой риторический топос[1].

Твердыни смертности и оплоты воплощения

Прояснение ситуации со «смертью» в литургическом и, как мы вскоре убедимся, не только аспекте в том числе – упоминавшаяся книга

Мессереру, в византийском искусстве – существует особый «мирской» (мировой) характер церковного здания, и «церковь обозначает мир», если понимать его (вслед за Хайдеггером) как «из себя развивающееся иерархическое взаимодействие качественно различных регионов». «Церковь и есть мир», на сколько "мир" и есть космическая церковь». Собственно говоря, «человек становится в Литургии и во внутренней Литургии души истинным священником мира» ([92, *276*] – со ссылкой на Максима Исповедника – через фон Бальтазара). Итак, мы можем говорить о «Небесной Литургии» исключительно в экзегетически-метафорических терминах, которые тем самым – термины космические (=мирские) и типологически-архитектонические («земная церковь видится подобием небесного святилища» – [27, *47*]. Но именно это только и повышает, и просто выявляет уникально-эсхатологический статус Трапезы Господней – в Его Царствии свершаемой. Очень удачно опасность «вертикальной» метафизики небесного/земного обозначил уже Балл: «Голова Христа исчезает из сферы человеческого, перемещаясь в область ангельского <…> Тело еще зримо, но голова, объятая всею полнотой божественного света, уже как бы растворяется в потустороннем» [3, *245*]. Но ср. и обратную – «эпиклетическую» – позицию: «…Евхаристия не может быть лишь горизонтальным общением» [19, *523*]. Важное, однако, уточнение в феноменологическом ключе: речь может идти и о «горизонтном» общении как сущностном способе человеческой коммуникативности – пусть даже на другом конце – небеса (подтверждение тому – горизонтальная структура уже ветхозаветного храма и его символизма, основанного на семантике приближения/близости, т.е постепенной доступности: [5a]).

[1] Вот в качестве примера специфической «поэтики смерти», которая, понятно, сопрягается со всей погребально-меморативной тематикой, будучи в свою очередь стилистическим маркером любой поствоенной ситуации, – характерные рассуждения Ханса Титце из его сборника 1925 году «Живое искусствознание»: «сцепление настоящего и прошлого было основной мыслью моего в 1913 г. появившегося "Метода истории искусства", который был, однако, отягощен балластом доктринального знания, ни освободиться от которого я тогда бы не в состоянии, ни из-под него выбраться, как я сегодня это уже могу сформулировать. Смысл истории искусства – не объяснять через мертвое живое, но с помощью живого истолковывать мертвое, которое посредством подобного соприкосновения перестает быть неживым, или – если оживление не пошло – [в праве] отойти к тем самым умершим, погребение которых – дело самих мертвецов» [125, *3*]. Казалось бы, всего лишь критика историзма – но в насколько откровенном мистериально-терминальном облачении! Углубление и усугубление этой тенденции – тот же Эверс: «Смерть: она не значит как область архитектуры ни в коей мере упразднение, уход, ничто, она обволакивает тайну вечного обновления, способность всегда возникать заново, своего рода счастье жертвы – подобно фениксу, умение уходить – дабы уступать место новой жизни» [59, *1*].

о Равенне [117], где теме (и мотиву) уделяется достаточно места, чтобы стало понятно: перед нами вполне продуманная концепция событийности и темпоральности, сопряженная как с характерным ритуальным эсхатологизмом, так и с крайне парадоксальным, но отчетливо мистериальным финализмом. Мы вынуждены остановиться на этом моменте со всей скрупулезностью, тем более что в конце фон Симсон приберег самый принципиальный разговор (именно подготовленный обсуждением всякого рода терминальности) – на тему границ и разрывов – все тех же Запада и Востока.

Итак, фон Симсон отталкивается от тематики раннехристианских саркофагов и общности их иконографических композиций с декорацией Сант-Аполлинаре-Нуово (прежде всего – шествие мучеников). В основе того и другого – «смысл христианской веры в терминах самого исходного опыта <…> – опыта смерти». Фон Симсон резонно замечает, что «весть о Воскресении мы можем понять, лишь понимая опыт смерти» [117, *103*]. Потому всякая христианская архитектура, не только купольные постройки Востока (они, как известно, – здесь у фон Симсона, конечно же, ссылка на Андре Грабара – типологически представляют собой мартириумы и, соответственно, герооны), но и базилики суть «погребальная архитектура». И к этому смысловому аспекту (опять же – иконографически) примыкает и тематические аналогии с Откр (шествие мучеников – явная отсылка к сквозному мотиву «белых одежд»). Кроме того, шествие мучеников – это и сохранившийся (пока! – см. ниже) обычай литургических процессий мирян с приношением даров, а все вместе обладает отчетливым терминально-транзитивным смыслом, столь характерным для всей литургической перформативности ранней Церкви (этот опыт – в ее основании, и это «глубочайшее значение христианского, а, быть может, и всякого богослужения»). Но этот опыт, «пронизывающий весь христианский ритуал» [117, *105*], тот же, что и в эллинистических мистериях с их верой-верованием в воскресение посредством имитации или персонификации «божественного мифа» участником (это мы уже видели в «Завещании…»). Но дело в том, что повторное рождение – результат предварительного умирания!

И вот самый фундаментальный вопрос: насколько речь в Литургии все еще идет о символической имитации, инсценировки и все-таки – о драме? Другими словами, дело ли этой одного лишь воображения – пусть и самого активного, и самого благочестиво-экстатического? Верим ли мы в Воскресшего настолько, что готовы поверить и в собственную смерть, будучи участниками мистериальной драмы и причастниками Божественной трапезы?[1] Насколько реально, вернее, в какого типа реальности это совершается, т.е. как раз исполняется, реализуется и выстраивается – именно в смертности как конечности и как средстве бессмертия, которое достигается «внутри смерти», как выражается фон Симсон, ссылаясь на апостола Павла? Поэтому-то ключевой здесь момент касается именно

[1] Или «мы, подобно зрителям непонятной пьесы, ждем, пока изменится сцена» [4, *38*].

мистерии-драмы – она определяет, опять же транзитивно-исценировочно, процессуально-исполнительски прежде всего «сложноустроенную взаимную игру пространства и времени» [132, *180*], где и когда «каждая Месса – это погребение» [117, *108*].

Итак, перед нами задача понять смерть и ее вхождение в Литургию – как модус бытия, как структуру темпоральности, как завершение усилий, исчезновение преград и достижение цели, как завершение в аспекте свершения, реализации возможного (и невозможного тоже!). Эсхатологичность присутствует в самом перформативном акте: финал постановки – это ее окончание-исчезновение, самый существенный вопрос – что потом: то ли просто остановка-ожидание, то ли – своего рода ре-транзитивность, например, возврата в повседневность или даже еще более фундаментальная черта транспаренции «церковного пространства» как такового[1]. Поэтому так важен именно момент перехода – им определяется и финал, и итог, и эффект.

[1] Ср.: «Церковное пространство охватывает церковное здание как таковое, внутренность церковного корабля, а равно и его убранство посредством предметных миров и артефактов. В качестве публичных культовых пространств церкви представляют как места транспаренции, так и местоположения мистерии. Они воплощают в первую очередь священное место и их функция состоит в том, чтобы предоставлять подходящее и символически нагруженное прибежище-приют. Как о само собой разумеющемся [значении] Дома Божия в символически-аллегорическом смысле – об отображении Божественного града, о Небесных вратах, предвосхищающих Рай, об архитектоническом реликварии – речь может идти лишь в рамках нормативных источников, таких как формуляры Мессы или *libri ordinary*. Одновременно, городская церковь, как правило центрально, в середине и по главное оси расположенная и со всей основательностью возведенная, воплощает и выдающееся место публичности и репрезентации – внутри городских структур» [81, *41*]. Строго говоря, сама Церковь в мистически-онтологическом, а равно и просто в космологическом аспекте как Тело Христово (1Кор 12:27, ср. Кол 1:24) обладает, так сказать, всепроникающим пространством Присутствия, принципиально отличном от пространств и структур повседневности (не отменяя, но вбирая их). Таким способом может быть уточнен вопрос транзитивности-финализации (диспозиции – «преложения»!) литургического события как части вопроса об обратимости-необратимости (циркулярности) всякого человеческого действия, в том числе, ухода (бегства) от повседневности и возврат в нее. Но вопрос о нормативности (конвенциональности) и метафоричности (риторичности) всех высказываний о подобного рода сущностях – только усугубляется. Отдельная и показательная тема – взаимодействие литургии и театра в промежуточной зоне «пара-литургической» ритуальности, где господствуют «смешанные формы» инсценировок, с характерными и универсальными, равно и театральными, и ритуальными установками на «допущение смотрения»/«смотрящее действие» [86, *69, 70*]. Отсюда – и возможность «гибридных пространств» на грани секулярного и пост-секулярного, когда «континуальность и дисконтинуальность, плавные переходы и резкие разрывы открывается самим церковным зданием как гибридным пространством трансценденции, в той мере, насколько в нем трансценденция присутствуем во множественном числе – как событие искусства и событие религии» [57, *11*].

В структуре протекающего (исполняемого) евхаристического действия таковым моментом, безусловно и традиционно, рассматривается именно момент освящения (*consecratio*) Даров. Каково содержание этого момента – это буквально сакраментальный вопрос всякой литургики – во всяком случае, традиционной и до-второватиканской, к которой, как мы уже поняли, принадлежит и фон Симсон. Для него центральный, осевой момент Преложение хлеба и вина в Плоть и Кровь – это момент произнесения «установительных слов» Иисуса (*verba testamenti*). Именно их произнесение, согласно довольно характерной и именно – до недавней поры – и католической – позиции, и есть самый настоящий «перформативный акт» в духе Джона Остина. Действительные и потому действенные, а значит – и действующие слова Иисуса и создают ту самую реальность, к которой приступают, в которую вступают и в которой пребывают (?) коммуниканты-причастники. И это реальность Живого Иисуса (Он говорит эти слова в данном и никаком ином евхаристическом событии – *hinc et nunc*), т.е. не перед Страстями, а после Воскресения (в этом смысл т.н. реального Присутствия: мы входим и, по возможности, пребываем уже во Дне Господнем, он же – день восьмой, т.е. Царство Божие). Это крайне важно для фон Симсона, и он прямо говорит, что причастники вместе с мертвыми и святыми именно в момент пресуществления Даров сами пресуществляются из прежнего состояния в новое, из будущего, только грядущего и только ожидаемого – в настоящее [117, *108*]. И далее: «Если принесение жертвенных даров являет (*present*) смерть Христа и смерть верных, то *transfiguratio* жертвы в момент освящения пробуждает (меморативно? – *C.B.*) видение Воскресения» [117, *109*]. Принципиально, что фон Симсон обнаруживает аналогичную ситуацию и в восточной литургической традиции, выделяющей в качестве апогея *metabole* (преложения) – молитву призывания Св. Духа (эпиклеза), Который, справедливо замечает фон Симсон, нисходит прежде всего на верных и потому «исконной интенцией эпиклезы было преображение верных, а не Даров» [117, *109*][1].

Из этого крайне, повторяем, принципиального утверждения, проистекает много важных последствий. Один из вопросов – что же происходит тогда в *intercessio* (заключительная часть евхаристического канона, следующая после или *consecratio*, или *epiclesis*), когда поминаются живые и мертвые? Есть ли это момент уже чистой эсхатологии (пребывание в Царстве Божьем – со всеми аналогиями из финальных сцен Откр)? Другой вопрос – каков тогда смысл собственно *communio*, если в consecratio и осуществляется *transfiguratio*? Мы уже отмечали странную, так сказать, *silentio* со стороны фон Симсона по этому поводу (ему Причастие как будто уже не нужно…) Ответы есть, но они уже не просто в литургическом, а литургически-политическом измерении, где, между, прочим аспекты инсценировки и просто спектакля – доминируют.

[1] Ср. аналогичные по смыслу и очень трезвые наблюдения за проблемой эпиклезы у Хуана Матеоса: [22, *53–61*] (с указанием, что «такое человеческое (*sic*! – *C.B.*) действие как освящение на Литургии зависит не только от слов, но и от намерения служащего» [22, *57*].

Но, не отступая от темы перформативности, можно ввести еще один важный и много если не объясняющий, то точно эксплицирующий момент, вернее – вернуться к нему, ибо этот момент – архитектура, с которой и в которой все разговоры и начинаются, и ведутся: если есть эсхатологический кайрос, то обязан быть и эсхатологический топос! Таковым выступает архитектура в своей опять сценическо-драматической и функции, и референции, и трансформации[1]. Это место конституирующих новую реальность кинестез, осуществляемых той самой плотью, что и претерпевает, и активно формирует новые транспозиции, трансфигурации и – почему бы и нет – транссубстанциации[2]. И именно тело как плоть оставляет,

[1] Ср., например, достаточно точные наблюдения, касающиеся фасадов церквей французской романики (Ангулема): «здесь создается ключевая лиминальная зона, опосредующая этот мир и Царство Небесное» [66, *274*], с указанием на прямые театральные впечатления средневековых строителей от римских scaenae frons). На ту же тему, но в византийском изводе см.: *Sharon E.J.* Gerstel, Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007. Расширенная проблематизация функций сакральной архитектуры с точки зрения перформативных ее аспектов и в сочетании с текстуальной составляющей богослужения см.: [91, *237*] («взаимодействие Литургии с архитектурой как со своим материальным обрамлением – с целью вовлечения участников»).

[2] Ср. весьма удачное использование литургической метафорики с характерной оппозицией внутреннего (идеально-ментального) и внешнего (реально-материального): «транссубстанциация интеллектуального образа в креативный акт и конструкцию…» [64, *132*]. Речь идет о том, что символические образы присутствуют уже в сознании-*mind* заказчика и исполнителя и заведомо имеют креативные аспекты-функции. Или, быть может, все наоборот: сакральное – внутри (во внутренности) профанного как не оппозиция, а композиция (отчасти лютеровская «консубстанциация»)? А ведь за этим стоит и вопрос интериоризации, причем взаимной! См. довольно «секулярную» характеристику «византинизма» как экспрессивного (творческого) стиля (в одном ряду с сюрреализмом, кубизмом, абстракционизмом, восточным и примитивным искусством) у Тиллиха: «просвечивание субстанциальной духовности сквозь телесность» [126, *28*]. Ср., между прочим, и характеристику ренессансного стиля («идеализма»), который примечателен своей «предвосхищенной эсхатологией» (в нем явлен уже «вновь обретенный Рай» [126, *209*]), но который лишен как раз «религиозного измерения», т.к. отсутствует «пробивающая насквозь власть экспрессии» и, соответственно – «разрушающая форму сила» [126, *209, 210*]. Пугающий многих «прорыв вечного в повседневности» [126, *209, 210*], тем не менее, как раз и есть шанс нового религиозного искусства (для Тиллиха здесь имеются преимущества протестантизма, который любит стоять «снаружи перед башнями святилища (*pro fanes*) и там искать Божественное» [126, *211*]). Страшнее – «экспрессивная профанность китча <…>, происходящая из совсем не святого почтения к идеалистическим и реалистическим стилевым элементам» [126, *211*]. У архитектуры (особенно религиозной) есть то преимущество, что она способна включать в себя именно полярности, хотя решающий показатель подлинной духовности (как посвященности Богу) – «художественная честность», требующая постоянного «сотворения нового» и «изгнания устаревшего» [126, *212*], тогда как «художественная недостоверность» есть прямое препятствие для религиозного чувства и переживания нуминозного. Как итог – определение «нового

хранит (но не хоронит!) память о смертности и, тем самым – напоминает о бессмертии, а архитектура, насыщенная литургически (а значит, как мы выяснили, перформативно – в повторном, возобновляющем и подтверждающем исполнении), функционирует как в том числе и меморативно-активная сценическая площадка, вбирающая в себя всякого участника.

И поэтому, как нам представляется, фон Симсон очень конкретному пространственно-телесному опыту ранней Церкви отводит совершенно решающую роль. Это все та же процессия приношения даров (*offertorium*), ритуально соотнесенная с процессией уже коммуникантов. В эту динамику шествия включены и упоминающиеся в *intercessio* умершие и святые (они присутствуют и в декорации базилик), так что, собственно говоря, финально и эсхатологично вся Литургия – это вхождение в новую реальность осуществившегося Царства, и одновременно и вступление в неслыханно новые – и именно телесные – отношения с Божеством!

Но проблема – и проблема христианского Востока – заключается в том, прямо и без обиняков указывает фон Симсон, что примерно с конца IV века происходит отказ как раз на Востоке от процессуальной формы Приношения Даров и, соответственно, Причастия для мирян (все заменяется крайне условным чином «Великого Входа», о чем – почти вся последняя глава книги). Как следствие – «близость человеческой смерти и воскресения Смерти и Воскресению Христову во время жертвоприношения становится уже не такой значимой и не такой осязаемой» [117, *110*]. Вместо этого – насыщенность молитв *intercessio*, их почти визионерская концентрированность, тогда как христианский Запад сохранял эти ритуалы, «придававшие реальность и актуальность идее мистического разделения со Христом со стороны верных Его Страданий и Смерти» [117, *110*].

И как раз далее идут принципиальные формулировки – принципиальные и ключевые именно в своей промежуточности-транзитивности (далее, напомним, – еще одна и уже финальная глава). От идеи мистического разделения со Христом Его смерти – один шаг до идеи той самой *intercessio* как причастию и со святыми. Получается своего рода удваивающее повторение-подтверждение происшедшего уже в акте освящения, что только углубляет единство (по мнению фон Симсона) обоих ритуалов. Поэтому получается, что «здесь (в римском обряде – *С.В.*) смерть поглощена (букв. «проглочена», *is swallowed* – *С.В.*) победой. Если жертвоприношение (*offertory*) может быть описано как погребальный ритуал,

церковного здания» как «победы духа, творческого духа человека и проникающего в нашу слабость Духа Божественного» [126, *213*]. Ср. более сдержанную позицию католического богослова-ораторианца: «христианское сакральное искусство основывается на Воплощении вечного Глагола в истории, и в связи с этим чистая абстракция не адекватна (этим требованиям – *С.В.*) по соображениям не эстетическим, а теологическим: в той мере, насколько в ней (абстракции – *С.В.*) обнаруживается та или иная доля интеллектуализма, на столько – и невнимание к зримости явленных тайн» ([80, *75*] со ссылкой на Бенедикта XVI). Получается, что архитектура как все же искусство не фигуративное по существу – никак не подпадает под рубрику «сакрального»?

выражение самопожертвования верного в подражании смерти Христа, и если момент освящения Даров предвосхищает воскресение мертвых во Втором Пришествии, то тогда одна и та же реальность и один и тот же опыт пронизывает обе части Литургии. Человек создан проживать мистерию спасения, памятуя об агонии смерти и предвкушая славу, которой он – наследник» [117, *110*].

Мозаики Сант-Аполлинаре-Нуово, согласно фон Симсону, – визуальная аналогия Литургии и что, несомненно, в данном случае самая тонкая и решающая мысль – визионерская аналогия Откр. Тонкость этого наблюдения состоит в том, что, помещая в эсхатологическое пространство римский литургический опыт и только что упомянутую равеннскую базилику, фон Симсон исключает из него опыт восточной Литургии и, соответственно, еще два памятника той же Равенны – Сан-Витале и базилику в Классе. Последние – привязаны к своему времени (об этом – очень подробно в финальной, напомним, главе), тогда как Сант-Аполлинаре-Нуово своим эсхатологизмом «трансцендирует обстоятельства отдельной взятой эпохи» [117, *110*]. На самом деле, весь Запад, как выясняется в последней главе, – трансцендетней и реальней Востока, и потому – сохранней и актуальней!

Эсхатология политики

Обратимся к изложению этого тезиса чуть подробней, ибо в конце нас ждут крайне полезные импликации, касающиеся как раз положения дел на Востоке и как раз во дни, отделенные и от времени написания разбираемого нами текста, чья пророческая и перформативная сила уже не таится под спудом обманчиво невинного культурно-исторического архитектуроведения… Впрочем, мы не обманывались с самого начала.

Важно и полезно представлять, что переход к политике осуществляется тоже с помощью и по поводу архитектуры: ведь дело в том, что строительство в Равенне – дело архиепископа Максимиана, посчитавшего нужным привести свою кафедру и провинцию в круг влияния империи – проект преимущественно репрезентативно-реконструктивистский (как почти всегда бывает с империями…) Но тогдашняя империя – это была, увы, уже Византия, и потому новые церкви Максимиана – это уже были «театрами», их мозаики – их же сценографией, предназначенными для разыгрывания «визуальной драмы», имеющей в виду величие архиепископской власти. Потому-то нужна была империя, но в том-то и дело, что Новый Рим оказался как раз в это время уже точно иным, чем прежний.

Идея фон Симсона состоит в том, что принципиально иное – в рамках истории христианства – что могла предложить Византия – это опыт нового – и вечно неизменного (платоновско-мифологического, добавим мы) благочестия, основанного на переживании совсем не близости, а, наоборот, «грозного величия Бога» [117, *112*]. Причины тому, помимо, собственно, того, что Восток остается всегда Востоком, – это, несомненно,

угроза со стороны арианства, преодоление которого и породило нечто прямо противоположное, что условно можно именовать монофизитством. Арианство сразу с момента своего появления было заподозрено в рационализме (как признаке якобы всей эллинской философии). Этому было противопоставлено непознаваемость Божества, которое «непостижимо уму, и, соответственно, и чувствам» [117, *112*]. И далее – очень важное наблюдение: «если Божество было неприкасаемо эпистемологически, оно таково было и ритуально <…>, и тем самым было отказано (лаикам в первую очередь – *С.В.*) и в литургическом доступе к Богу» [117, *112*].

«Алтарь и самые сакральные части божественной драмы были скрыты от глаз верных», последствия чего – и отказ от Литургии как совершаемого, а не просто рассматриваемого действия, и сосредоточение, соответственно, – на визуально-созерцательной форме. Не случайно, говорит фон Симсон, Иоанн Златоуст сравнивает Литургию с театром: на священнодействия можно только с благоговейным ужасом смотреть, необходимо соблюдать мистически-эстетическую дистанцию, их совершение – прерогатива исключительно «священнического достоинства». «Меняется весь характер Литургии», только священник (вновь, получается, ставший жрецом, добавим мы) совершает Литургию – в качестве актера, исполняющего сакральные акты мистериальной драмы (приводятся и более смелые, и не менее характерные метафоры Златоуста, сравнивавшего Христа с императором, восседающим в своем ложе и взирающим сверху вниз на цирковые представления, например, на соревнования колесниц, участники которых обязаны приблизиться с трепетом к нему и предстать пред его взором). Церковное же здание потому «неизбежно делится на подмостки и аудиторию, а община – на актеров и внешних наблюдателей» [117, *113*][1].

[1] Характерный для Златоуста (и всей, вероятно, сирийской традиции – ср. у Феодора Мопсуэстийского) момент зрелищности отчасти объясняется спецификой общей тенденции в толковании Литургии, когда важный мотив «воспоминания» (из установительных слов Спасителя) становится сутью евхаристического события как такового: это воспоминание Голгофской Жертвы, которая, получается, совершается каждый раз заново [83, *100*]. И, соответственно, если брать евангельский рассказ и сцену Распятия, уже там и тогда большинство присутствовавших у Креста были именно зрителями («и стоял народ и смотрел» – Лк 23:35), за редким исключением просто не понимавшими смысл происходившего (ср. важную «экзегетическую» реплику Иоанна: «эту надпись читали многие…» – Ин 19:20). Ранневизантийская Литургия приобретает отчетливо «знаковый характер, что вело к новой концепции образа и к уже пространственно-агрессивным инсценировкам» [131, *51*]. Расцвет византийской мистагогии (примерно с VIII века) как нарастание имитативно-драматизирующих тенденций (пример – Максим Исповедник и Герман Константинопольский), согласно Тафту [27, *58–61*], спровоцирован «речевой атрофией» [27, *69*], что порождает в том числе и опору на предметно-изобразительный фон, столь характерный для монастырско-народного, откровенно материального и декоративно-декорационного благочестия с его особым «таинством иконографической схемы» [27, *80–85*], когда «провозглашение Слова стало ритуальной формальностью», а сам ритуал – сплетением «аллегорических кружев» [27, *91*].

Специфическая и новая идея (но нам уже знакомая), что «мирянин может лишь рассматривать священные символы, которые ему демонстрирует священник» [117, *143*], окончательно была сформулирована Псевдо-Дионисием Ареопагитом с его характерным неплатонической (в духе Порфирия и Ямвлиха) характерно дуалистической метафизикой[1]. И, добавляет фон Симсон, осталось сделать последний шаг и объявить, что сами священные обряды – это только искусственные образы (*agalma*). И именно в описываемое время складывается и самый странный, хотя и показательный (и до сих пор обсуждаемый) обряд «Великого входа», исполняемый священниками, когда «сакральные объекты» выносятся из святилища и вновь в него вносятся, при том что миряне обязаны падать ниц при виде этого действия. И как «физический акт» это действие – в буквальном смысле «бесцельно» (начало совпадает с концом), хотя по своему содержанию – это небесное видение, замечает фон Симсон, еще и еще раз подчеркивая, что эта театрализация превращает все происходящее в разыгрываемое зрелище, предназначенное вызывать устрашающий эффект, ощущение некоего прикосновения к чему-то смертельно опасному [117, *114*]. К подобному – применительно к архитектуре это особо явственно – добавляется и желание представлять все в образах еще и императорского культа [117, *115*][2].

[1] Тайна (мистерия) Бога открывается в Литургии, которая есть земное отображение иной (потусторонней, идеальной, небесной) действительности, поэтому воспроизведение и продолжение (фактически, транспозиция-преложение) евангельской событийности, приобщение к этой метафизически-метаболической драматургии не столько дело плоти, сколько сугубо духовный мимезис-имитация (не без элементов, между прочим, воображения, как это водится, но и с усилием понимания и веры). Запад знает схожую логику в лице уже упоминавшегося Амалария из Метца (IX век) См.: [83, *101*].

[2] Говоря конкретно, еще римская модель почитания императора как божественного избранника, что проявлялось, прежде всего, в его военных заслугах и, соответственно, в потребности благодарения (в каждом отдельно взятом случае), теперь трансформируется в постоянный, так сказать, и сакральный церемониал, имеющий вневременной характер: наличие фигуры императора и делает ту или иную ритуальную инсценировку сакральной, ибо император – собственно и есть манифестация Бога, как всегда и навсегда победоносного владыки, утверждающего окончательный порядок с включением как Неба, так и земли. Особенно показательно как раз включения императорской четы в церемониал принесения и восприятия евхаристических Даров [131, *61*]. Парадоксальным, но крайне показательным образом сакральная образность «теряет свои символические коннотации», приобретая весьма специфический наглядный (на самом деле – чисто риторический, скажем мы) буквализм: сами своды и уж тем более купол – это то, что «наверху» уже «здесь» (в пространстве церковного здания). Поэтому и Христос как Пантократор, согласно Никите Месариту, внутри церкви «смотрит прямо с Неба на землю» и никакие дополнительные – трансцендирующие и мистериальные усилия уже не нужны [34, *119*]. Понятно, что этот «приземляющий» эффект – на совести соответствующим образом организованного архитектурного пространства, замыкающего на себе Небо посредством стабилизирующих наглядно-оптических, а по сути – эстетических и катафатических эффектов. Ср. чуть раньше наблюдение касательно

И каким контрастом выглядит по сравнению с этими памятниками византинизма (имеется в виду применительно к Равенне – Сан-Витале)[1] Сант-Аполлинаре-Нуово, где – «совсем иной мир», где на лицо «чудесное родство базилики и западного обряда», где нет ни намека на «аудиторию», а неф и алтарь – устремляются друг к другу, где нет никакой созерцательности, но одно единое общее дело! Вернее сказать, визионерский опыт присутствует – но не за счет этого мира, «земля никогда ради видения Неба не оставляется за спиной» [117, *115*], а «священническое достоинство каждого члена общины подтверждается и кажется, что человек призывается прямо перед лицо Божие» [117, *117*].

Довольно тщательно фон Симсон в контексте литургически-ритуального размежевания Запада и Востока (а Равенна, напомним – подмостки этой уже историко-политической, хотя все так же литургической драмы) анализирует композиции Сант-Аполлинаре-Нуово с шествием мучеников и дев, добавляя к ним ключевую сцену с Поклонением волхвов[2].

Этим евангельским эпизодом христианский Восток в своем восприятии и толковании Рождества (Воплощения Слова Божия) пренебрег, по

ассоциативной взаимной равнозначности «литургической и архитектонической символики», когда для наблюдателя (но никак не участника!) литургических действий то, что происходит в алтаре, и то, что он видит на стенах, вмещается в рамках «общей строительной символики», к которой он самым тесным образом, ибо – суггестивно-наглядно – оказывается привязан [34, *118, 119*]. Речь, собственно говоря, идет о «симбиозе внутри церковного пространства» Литургии и образа, когда последний именно литургически (потому что – перформативно, посредством на глазах исполняемых действий!) «наделяется жизнью и реальностью» [34, *120*]. Этот «тотальный параллелизм» Литургии и изобразительной декорации не может не вызывать сугубо догматических вопросов – довольно болезненных, заметим мы (евхаристическое священнодействие – не более как одно из средств в арсенале риторически-пропагандистских практик, сочетающих в себе и инсценировки, и инсталляции, и попросту – имитации). Но ответы-объяснения – при всем желании выбирать примирительно нейтрализирующую тактику толкования – получить затруднительно в силу особенностей «византийского менталитета», не очень озабоченного точностью и ответственностью «теологических решений» и предпочитающего свободу «образной икономии» [34, *122, 123*]. Итак, получается, византиец все-таки – «человек играющий» в смысле – игривый и с него – взятки гладки? И это несмотря на явный грех цезаропапизма, о котором мы здесь, увы, не имеем места распространяться подробно.

[1] Евхаристия, понятая и истолкованная как «событие жертвы», помещенное в Сан Витале внутрь «образного табернакля», устроенного с помощью мозаик, и снабженное особой «аурой сакрального пространства», перестает, между прочим, быть чисто «внутрицерковным делом», становясь средством построения и поддержания, а реально – визуализации «сотворенного космического мирового порядка», что было отягощено и неслыханным и невозможным в римскую пору «властными притязаниями» византийского императора, культ которого устремлялся к абсолютному статусу в силу абсолютности христианского монотеизма [131, *60, 61*].

[2] Ср. характеристику иконографии «Причащения апостолов»: введение фиктивных по отношению к Евангелию сцен как стратегия прямого замещения евангельского рассказа церковной сценографией [131, *54*].

мнению фон Симсона, ради сцены Крещения (собственно – это и есть Эпифания с прямыми аналогиями с эпиклезой), тогда как для Запада именно этот аспект Эпифании – сближение со Христом именно в его приношении Себя миру и обратной возможности уподобиться Ему – наглядно проявился в сцене с волхвами[1]. Причем – не без подачи папы Льва Великого, автора самой ясной и простой христологии, сумевшего «абстрактную идею искупления перевести в опыт отдельно взятой личности и ее морального усилия» [117, *118*]. Вот бесконечно принципиальная и вечно актуальная христологическая формулировка, принадлежащая самому фон Симсону и открывающая, как мы вскоре убедимся, горизонты и культуры, и политики, и истории, и современности: «Логос Сам соединяется с каждой благочестивой душой, мистерия Его воплощения активно обновляется в каждом человеке, причем – уже в этой жизни» [117, *118*][2]

[1] В той же Сан-Витале, тем не менее, в пресбитерии императорская чета явно имитирует или разыгрывает сцену с волхвами [131, *61*]. При том что «одиозность по современным меркам ложного образа» не вполне релевантна по отношению к разбираемым случаям: здесь нет прямого обмана по той причине, что перед нами «принятые формы коммуникации с потусторонней действительностью» [131, *57*]. На самом деле, нужно сделать очень важное и чуть оправдывающее уточнение: «только в процессе церковного богослужения символизм церкви (церковного здания? – *С.В.*) оживает и становится чем-то большим, чем статическое воплощение вселенной в видимых образах, какой ее видят глаза христиан. <…> динамическая связь между “тварным” и “нетварным” миром осуществляется Христом в Завете Его Крови…» [131, *85, 86*]. В таком контексте все «вопиющие» аспекты имперской визуальной риторики просто меркнут.

[2] Напомним, что христологическое измерение Евхаристии появляется уже у Иустина Философа и становится показательной у Григория Нисского, согласно которому как Божественный Логос обитал в земном теле Иисуса, так точно Он может присутствовать и в Евхаристическом Хлебе, к Которому приобщаются и участники Литургии, приобщаясь тем самым к «бессмертию» [83, *99*]. Использование слова «мистерия» (и фон Симсона и у многих до него и после) несколько смягчает остроту ситуации, связанной с использованием слова «жертва», когда уже на чисто семантическом уровне возникают характерные многоуровневые пространственно-временные парадоксы. Ведь важно отдавать себе отчет, на каком жертвеннике совершается эта жертва (душа участника или его тело?), что значит повторное жертвоприношение (необходимо ввести понятие вневременного момента или состояния – «Дня Господня», к которому опять же приобщается участник Литургии), кто совершает заново Жертву и опять же – когда (это или священник, или община – если имеется в виду само совершение Литургии, или речь идет о моменте собственно Причастия?). Подобная массированная метафизика отчасти облегчается переводом разговора из христологического контекста в область уже пневматологии: согласно Феодору Мопсуэстийскому, подлинный совершитель всего евхаристического священнодействия – Св. Дух, благодаря Которому событие, состоявшееся в прошлом, происходит заново и приобщает тем самым участников Литургии – уже к будущему (грядущему!) Царствию [83, *100*]. Евхаристия как промежуточно-перевалочное событие, как пневматологическое продолжение христологического и христоцентрического Евангелия уже в священной истории («предании») – очень характерный мыслительный горизонт восточно-христианской ортодоксии [83, *100*]. Можно добавить, что не только христианской и не только ортодоксии.

Итак, сначала – экскурс в происхождение христианской базилики: это и эллинистический дворец, и императорский двор, и полис, и улица-форум и т.д. Затем – воспроизведенная нами христологическая ремарка как принципиальная полемика с монофизитством, которым заражен был христианский Восток. Вслед – ссылки на Августина (мы уже приглашены в Небесный Иерусалим!)[1]. И после всего этого прямо

[1] Здесь опять же не бесполезно напоминание о литургических позициях Августина, отличных, например, от Амвросия Медиоланского и его перформативно-речевого, т.е. чисто реалистического понимания Евхаристии как прежде всего *consecratio*, т.е. освящения, причем именно через произнесение соответствующих слов. Для гиппонского же епископа существенным было различение res и *signum*: Евхаристия – это именно последнее (знак) и, соответственно, не реальное условие, а только средство совершения самого главного, что в ней происходит, – приобщение участников к мистическому Телу Христа, т.е. к Церкви как *ecclesia*, что есть дело всей общины, приносящей себя «в жертву живую, святую, благоугодную Богу» (Рим 12:1). Священнодействие – это мистериальный импульс, выстраивающий церковь (тезис – бесконечно важный по своим историческим последствиям и, например, по архитектурным импликациям). Церковь обнаруживает себя как живое Тело Господа в Евхаристии, уже совершая ее, и «элементы» – хлеб и вино – это именно знаки, указывающие на Тело и актуализирующие Его восприятие как раз через обязательное (!) вкушение Плоти [83, *101, 102*]. Поэтому «только истинное Тело в Таинстве способно возводить истинное тело Нового Иерусалима» [108, *76*]. И далее: «Если даже окончательный Храм будет лишь тогда, когда мир станет Новым Иерусалимом, – на это указывает Иерусалимский храм, здесь уже высшая форма настоящего. Новый Иерусалим предвосхищается в смирении того облика, что присущ хлебу» [108, *78*]. В этих формулировках – смягченное эхо такой проблемы, как «реальное Присутствие» Христа, понимаемое как присутствующая реальность Христа – уже за пределами конкретного и уже совершенного Таинства, где вопрос – за пределами ли этого мира с его временем и пространством, за пределами ли профанного и повседневного, свершенного и свершаемого. Это самый сокровенный аспект перформативности, который мы оставили под занавес наших наблюдений. В анафоре вопрос церемониала и стилизации вечери – очень острый: нужны ли именно такие формы Евхаристии, когда в любом случае сохраняется темпоральность протекающего акта «исполнения», т.е. последовательно производимых ритуальных действий (мы можем переживать-воображать, конституировать любые новые темпоральные структуры, но остается порядок продолжающегося «спектакля», где мы тоже остаемся участниками-исполнителями: музыкант, достигнув апофеоза исполняемого произведения, не может на этой ноте отложить инструмент, равно как и невозможно одновременно участвовать в двух спектаклях: когда-то (после анафоры?) придется сойти со сцены или разойтись по домам…) И затем – общий вопрос повторяемости Таинства: «С точки зрения умножения Славы Божией нужно праздновать евхаристическую Жертву столь часто, сколько необходимо или полезно для по-возможности внутреннего экзистенциального участия в Крестной Жертве конкретных присутствующих на той или иной Мессе людей Церкви, для экзистенциального (формального) почитания-прославления Бога людьми Церкви в вере, любви и поклонении <…> Но Евхаристическая Жертва означает умножение Славы Божией в той мере, насколько она именно для Церкви есть конститутивное выражение экзистенциального приношения Христа со стороны человека, празднующего Евхаристическую

Жертву» [107, *47*]. После окончания собственно священнодействия Таинства продолжается его действие и, соответственно, его действительность, проявляющаяся в т.н. «плодах Евхаристии» [107, *49–66*]. После Евхаристии при соответствующем расположении (габитуальности) человека, конституирующего, напомним, мир своим присутствием, этот самый мир уже не тот, что был до нее, перед началом ее совершения. Литургия – это ритуал, т.е. сознательно и осознанно формализованное (=стилизованное) действие, с инвариантной структурой, созидающей «лиминальный статус христианской экзистенции» в качестве «промежуточного пространства», эсхатологически вклинивающегося в повседневность [94, *310, 311*] и обладающего «не только транзиторным, но и трансформативным значением» (*Ibid.*). Поэтому Литургия открывает свое перформативное измерение как инструмент, призванный сдвигать (транзитивно трансформировать) не только семантику-символику, но и экзистенциальные (онтологические!) структуры, и не только в воображении, но в реальном конституировании нового жизненного смысла и мира, нового «взаимодействия вещей». В связи с Евхаристией происходит и перемена семантики, транссубстанциация – это и транссигнификация. Когда налицо перемена смысла происходящего (ведь меняется «само творящее Божественное Слово», и потому – и содержания понятия «преложение», а равно – «хлеба/вина»). Потому-то меняется и сущность-субстанция как глубинный и онтологический смысл происходящего, когда уже служит Сам Христос, принося Себя верным [112, *148, 149*]. В контексте этого «переозначивания или перемены значения» хлеб и вино – те самые перформативные «реализующие знаки», в результате чего меняется и сама цель (в новом «игровом пространстве» меняются и желания и, соответственно, результаты: цель человека – Бог). И это уже – трансфинализация [123, *218, 219, 341*]. Так что «Бог в настоящем – во Христе <…> Христос в настоящем – в нас <…> Абсолютное Бога влагается в человека» [42, *33*]. Так, сдвиги онтологические переходят и в смещение времени – через поэтапность переживания и принятия мистериальной событийности, когда, согласно Одо Казелю, «пасхальная мистерия Христа» становится настоящим в «культовой мистерии» Евхаристии и достигает третьей – эсхатологической – стадии в «мистерии Причастия», т.е. уподобления на уровне гештальта верных Христу [62, *26, 27*]. Архитектоника этого единого действия удачно описана у Арранца: «воспоминание-приношение жертвы на небесный престол, от которого, через причастие, ниспосылается благодать» [2, *33*]. Т.е. все концентрируется на Причастии и нет параллельного сосуществования двух процессов, вместо чего – два измерения единого события, «архитектоника» которого подразумевает верх/низ как крайние точки целостной модели мироустройства – макро- и микрокосма, где посреди – «мезокосм» ритуала и, соответственно – архитектуры (вернее – пространства). За этой моделью стоит представление о «природе Литургии» как взаимного сосуществования двух «действ» – человеческого (культ) и божественного (освящение-спасение), аспектов культового и сотериологического, с важным уточнением, что «культ» – понятие не очень удачное (в отличии от «литургии»), т.к. при несомненной инициативе Бога, важно двойное понимание «богослужения» (прежде всего – «служение Бога» во Христе – людям, и только как ответ – служение Богу людей). За этими измерениями – необходимость постоянного перехода-*transitio* от статичного – человеческого к божественному – динамическому (и трансцендирование как постоянное обновление причастием вечному). См.: [20, *283–289*] с указанием на необходимость «осмысленного» совершения литургических действий, а иначе – опасная близость магии и «пустая говорильня». И осуществление этой транзитивности, как уже указывалось, – важнейшая перформативная функция архитектуры.

говорится о том, что «*ecclesia* в Сан-Витале покоится на авторитете, а в Сант-Аполлинаре-Нуово – на свободе» [117, *119*][1].

[1] Ср. сравнительную характеристику Востока и Запада в совершенно противоположном ключе: именно Запад воспринял (или удержал) еще античный «имперский художественный язык» с его иконографией придворных протоколов и ритуальных этикетов, добавив к нему «апокалиптическую сценографию» и символические жесты в сторону Небесного Иерусалима, тогда как Восток предпочитал чисто библейскую сценографию [131, *57*]. Эти характеристики, однако, стоит заметить, отвечают ситуации IV – константиновского – века и обращаются в противоположные применительно к веку уже юстиниановскому: Византия становится преемницей императорского Рима, тогда как Запад от «империи» на какое-то время освобождается, что и становится предметом внимания фон Симсона и нас – благодаря ему. Более емкий, хотя и чуть схематичный обзор истории типологического подхода к проблематике «священных мест» как мест освященных и богослужебных прежде всего см.: [87], где сугубо принципиально замечание об «обоюдоостром мече типологической интерпретации» [87, *42*], связанной с «двойным наследием» ранних христиан и двойственным – континуальным и дисконтинуальным отношением к Иерусалимскому Храму (и протохрамовым формам ковчега и скинии), а также с тактикой «пропускания всех теологических и экзегетических концепций сквозь скорее личность Иисуса, чем сквозь строй религиозных институций» [87, *42*]. Эта двойственность отношения проявляется в теологической рецепции факта разрушения Храма (это – рукотворный храм) и в переносе этого топоса на тело общины [87, *43*] как реального конституента церковного здания [87, *48*] и выработки самой сотериологической концепции освящения здания как обновления (букв. – *enkainia*) церкви (и космоса!) с соответствующими как ветхозаветными – восстановление Храма Соломона, так и просто античными имперскими, пропагандистско-идеологическими импликациями – церемониал освящения здания как его «инаугурация», т.е. легитимация постройки через благодарение императору и, соответственно, санкция на его публичное использование [87, *48, 49*]. Следующий момент – переинтерпретация имперского культа в терминах Первого завета – в контекстах Хануки (восстановление Храма) и Суккот (избавление из плена), что дает возможность просто совмещения-наложения реалий и метафор обоих заветов (Воскресение – Экклесия – Новый Иерусалим) уже в эсхатологическом контексте [87, *49, 50*]. Эта тактика подразумевает использование универсальной «символической матрицы» тела как места присутствия Бога, что обеспечивает уже символическое толкование самой постройки. Поэтому акт «освящения» – это приписывание метафорического смысла акту построения-возведения здания, которое тем самым просто помещается в пространство «дискурса о священном» [87, *51*]. Но в этой связи возможен довольно радикальный вопрос: является ли эта постконстантиновская литературная практика собственно интерпретацией, или перед нами – простое совмещение-согласование риторических дискурсов (например экфрасиса-периэгезиса), обогащенных той же неоплатонической терминологией с ее оппозицией «чувственного»/«умопостигаемого» [87, *57*]? Тем более, что вторжение неоплатонизма (в лице Псевдо-Дионисия) почти что снимает всякий разговор о взаимодействии архитектурной и литургической реальностей, вместо которых возникает и признается особая иерархия различных типов литургий – космической/земной/сердечной [87, *59*] в сочетании с новым прочтением Евр сквозь «неоплатонические очки» (Максим Исповедник – [87, *60*]). Учет литературной (риторической и просто поэтической) природы подобной «символической сети» [87, *62*] необходимым образом нейтрализует чрезмерный магически-мистериальный реализм восприятия как самой Литургии, так и приспособленных для ее совершения пространств. В итоге, «архитектурное пространство церкви утратило свою реальную форму, которая теперь повернута в сторону человеческого воображения, так что она обретает божественное измерение. Верные свободно формируют в своем уме свой собственный трансцендентный образ церковного здания» [113, *105*].

Политические импликации – более чем прозрачны: или «абсолютная власть византийского императора» (она подтверждается ссылкой на величие Божие), или память об обычаях ранней Церкви, в свою очередь пробуждающей аналогии с римскими – республиканскими и эллинистическими – полисными – древностями. Собственно говоря, Сант-Аполлинаре-Нуово – это «памятник той роли, что играет христианство как медиатор между двумя мирами» [117, *119*], античным со всем его политическим наследием и новым – европейским.

Одновременно это и памятник усилиям преемника Максимиана – архиепископа Аньеллуса, правление которого – возвращение Равенны в сферу римского влияния и, соответственно – к настроениям подчеркнуто антивизантийским (через актуализацию довизантийского прошлого). Показательно, что эта «поэтапная эмансипация от Востока» [117, *120*] касалась, например, меморативных усилий: антимонофизитские настроения и проекты заставляли вспоминать и эпоху по-своему имперскую, хотя и отчасти арианскую – правление Теодориха. Но еще более существенно, что принимали эти проекты форму и литургических трансформаций – взаимные влияния равеннских и римских ритуальных практик. И потому еще одно, помимо Сан-Витале, изображение Юстиниана, уже посмертное – в нартексе Сант-Аполлинаре-Нуово, свидетельствует именно об этой тенденции: императору уже практически не место в уже практически римском обряде этой поры – как не место ему и в молитвах *intercessio*, упоминание его сознательно «вытесняется» из них [117, *121*]. «Вся византийская модель возвращения Запада в рамки монархии была обречена на неудачу» [117, *121*]. Зазор между Западом и Востоком неумолимо расширялся, причины тому – не «только политический и интеллектуальный кризис, охвативший весь Восток», но и усилившийся престиж и авторитет римского папства.

Фон Симсон заканчивает свою тоже вполне программную книгу образом нынешнего посетителя Сант-Аполлинаре-Нуово, который, покидая церковь, забирает с собой не политическую подоплеку памятника, а «величие того видения, что бросило ему вызов в священном полумраке этой базилики» [117, *121*]. При всей закругленности этого финала, читатель тоже остается перед лицом вызова, причем гораздо большего и более важного, чем даже нескрываемо обличительное размежевание с болезненным литургическим (и не только) опытом христианского Востока. Этот вызов – в формулировке чуть более ранней, подоплека которой, однако, превосходит и италийские обстоятельства VI столетия (где и какой Рим?), и немецкие – середины XX (где и какова Германия?), и все еще только возможные и грядущие обстоятельства всякого века и срока (где и кто мы?) «Это правда, мученики (с мозаик Сант-Аполлинаре-Нуово) покидают город, остающийся у них за спиной, и когда мы следуем за ними сквозь неф базилики к трону Божиему, важность политических сфер тоже уходит <…> Всякое историческое движение – <…> проекция навстречу эсхатологическим целям и потому требуется, чтобы все политические деяния оценивались в терминах трансцендентальных ценностей христианской веры» [117, *120*].

Мы следуем и за фон Симсоном как за тем же свидетелем (основное значение «мученика»), и за тем самым упомянутым посетителем равеннской базилики[1]. Они приводят нас к порогу всякой ограниченности и покорности – страхам, идеям, обрядам, и выводят вон, дабы мы стали причастниками преобразившегося мира, пространства, времени, человеческого смыслопорождающего усилия и критического знания – перед лицом Того, Кто здесь и сейчас со всяким, готовым к переменам, – в этой уже плоти и вместе с этим еще эоном.

Литература

1. *Альмен Ж.Ж. фон.* Евхаристия, церковь и мир // Символ. № 24 (декабрь 1990), 103-139.
2. *Арранц М.* Таинства византийского евхология // Избранные сочинения по литургике. Рим, М.: Институт Св. Фомы, 2003. Т. 1.
3. *Балл Х.* Византийское христианство / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2008.
4. *Бальтазар Г.У. фон*. Пасхальная тайна. Богословие трех дней / Пер. с нем. В. Хулап. М.: ББИ, 2006.

4а. *Баркер М.* Завеса Иерусалимского храма // Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве. / Под ред. Т. Гарсии-Уидобро, S.J. и А.А. Орлова. М.: Институт св. Фомы, 2018, 66–92.

5. *Баумштарк А.* Сравнительная Литургика. Принципы и методы изучения христианского богослужения / Пер. С. Голованова. Омск: Амфора, 2014.

5а. *Бил Г.* Символы небесного храма в раннем иудаизме. // Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве. Под ред. Т. Гарсии-Уидобро, S.J. и А.А. Орлова. М.: Институт св. Фомы, 2018, 9–65.

[1] Интересен и показателен топологический маршрут, который осваивает историк-«фланер»: вхождение в базилику, продвижение по нефу к алтарю, встреча с Тем, Кто совершил Свою часть пути от апсиды навстречу и возвратное движение наружу – в мир и уже со Христом. Здесь обращает на себя внимание упоминание полумрака: то есть еще очень важное движение совершается из бокового нефа в центральный. Как здесь не вспомнить аристотелевскую, джойсовскую, тейаровскую, янтценовскую и зедльмайровскую «диафанию», которая сквозит сквозь любые медиумы. К этой компании можно добавить и Уолтера Патера и его самый ранний текст аж 1864 года с «экстравагантным» [103, *182*], потому что французским и совершенно прозрачным вдобавок названием: «Diaphaneité». Этот текст – о «том самом сорте всецелой транспарентности натуры, что позволяет бессознательно пропускать сквозь себя все, что реально дарует жизнь в установленном порядке вещей…», и о «диафанном характере», который, по нашему мнению, совсем не то же, что «прозрачный» [32]. О самом же мотиве посещения церковного здания, входа и выхода, пропускания сквозь себя и отторжения то ли чуждой реальности, то ли неверной аналитической установки ср. место из Эверса, озабоченного в интересах своей архитектурной теории высвобождением архитектуры из устаревшего контекста «овладения пространством»: «А то, что произошло с историком искусства (имеется в виду, вероятно, Шмарзов – *С.В.*), которого привез в чужой город поезд, – это скорее архитектоническое переживание, чем эстетические ощущения, которые он почувствовал через какое-то время в старой церкви этого чужого города в виде накрывшего его потока, – ведь он к тому же был там точно вне богослужебного времени, а когда церковь пуста, обходя ее интерьер, т.е. уклоняясь от общинной жизни и единения» [59, *10*].

5б *Борнер Р.* Византийские толкования VII-XV веков на Божественную литургию. / Пер. Анастасия Галь (под. ред. свящ. М. Желтова). М.: Культурный центр Духовная библиотека», 2015.
6. *Браун Р.* Введение в Новый Завет / Пер. Л. Ковтун. О. Кандырина. М.: ББИ, 2007. Т. 2.
7. *Ванеян С.С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
8. *Ванеян С.С.* Панофский, Гомбрих и смысл значения в иконологии // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского мира. 2013. Вып. 1(10), 21–43.8.
9. *Ванеян С.С.* Камень и Откровение-1. Топика и топология сакрального, текстуального и тектонического // М.: ВВИА, 2017. № 9 (2), 29–44.
10. *Ванеян С.С.* Янтцен и Зедльмайр или волшебство диафанического. К истокам современных концепций литургического пространства // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: ГИИ, 2018, 365–403.
11. *Ванеян С.С.* Август Шмарзов: тело монументального. Заметки и наблюдения // На ионийский лад я пою…: Сборник статей в честь Н.М. Никулиной / Под ред. Т.П. Кишбали, М.А. Лопуховой, Н.А. Налимовой, И.И. Тучкова. Труды исторического факультета МГУ. М.: КДУ; Университетская книга, 2018. Т. 139, 246–275.
12. *Ванеян С.С.* Апокалипсис Иоанна: архитектурный символизм визуальной экзегезы. Даниловские чтения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. (В печати).
13. *Ванхузер К. Дж.* Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания / Пер. Вл. Четирко. Черкассы: Коллоквиум, 2007.
14. *Даниелу Ж.* Таинство будущего. Исследования о происхождении библейской типологии / Пер. В.Н. Генке. М.: Издательство МП РПЦ, 2013.
15. *Джираудо Ч.* Литературная структура Евхаристической молитвы // Православное учение о церковных таинствах. М.: Синодальная библейско-богословская комиссия, 2009. Т. 1, 422–436.
16. *Доддс Э.Р.* Греки и иррациональное / Пер. М.Л. Хорькова. М., СПб.: Университетская книга; Культурная инициатива, 2000.
17. *Доддс Э.Р.* Теургия // *Он же.* Язычник и христианин в смутное время / Пер. А.В. Петрова. Санкт Петербург: Гуманитарная Академия, 2003.
18. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. С.С. Ванеяна. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
19. *Зизиулас И.* Евхаристия: некоторые библейские аспекты // Символ. № 24 (декабрь, 1990), 9–56.
20. История II Ватиканского собора / Под ред. Джузеппе Альбериго. Русск. изд. под ред. А. Бодрова и А. Зубова. М.: Издательство ББИ Св. Апостола Андрея, 2005. Т. 3.
21. *Кунцлер М.* Литургия Церкви [1995] / Пер. Е. Верещагина / Научн. ред. Е. Гейнрихс. М.: Христианская Россия, 2001. Т. 2.
22. *Матеос Х.* Развитие византийской литургии // *Матеос Х., Тафт Р.* Развитие византийской литургии. Киев: Quo Vadis, 2009.
23. *Петров А.В.* Феномен теургии: Взаимодействие языческой философии и религиозной практики в эллинистически-римский период. СПб.: РХГИ, 2003.
24. *Ранер Х.* Играющий человек / Пер. Ф. Лукьянова. М.: ББИ, 2010.
24а. *Ратцингер Й. (Бенедикт XVI).* Богословие Литургии. Сакраментальное обоснование христианского существования. / Пер. О.С. Асписова (научн. ред. Е.А. Пилипенко). М.: Благотворительный фонд имени Григория Богослова. 2017.

25. *Розанов В.В.* В темных религиозных лучах. М.: Республика, 1994.
26. *Розанов В.В.* Около церковных стен. М.: Республика, 1995.
26а. Саммерсон Д. Небесные обители. Интерпретация готики // Архитектура. Сущность. Язык. Интерпретация. Тексты и комментарии. Сборник переводов / Русский пер. Е.А. Ванеян. М.: Логос, 2014. Т. 1. С. 182–198.
27. *Тафт Р.Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк. Санкт Петербург: Алетейя, 2000.
28. *Тафт Р.Ф.* Как растут литургии // *Матеос Х., Тафт Р.* Развитие византийской литургии. Киев: Quo Vadis, 2009.
29. *Тийяр Ж.М.Р.* Евхаристия и Церковь // Символ. № 24 (декабрь 1990).
1. *Тиссельтон Э.* Герменевтика / Пер. О. Розенберг. Черкассы: Коллоквиум, 2011.30.
31. *Уайбру Х.* Православная литургия. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда / Пер. П. Сахарова. Научн. ред. Наталия Трауберг. М.: ББИ, 2000.
32. *Федчин Ф.В.* Формирование мировоззрения и творческого метода Уолтера Патера. Круг интеллектуальных и поэтических источников эссе «Прозрачность» // Вестник СПбГУ, 2016. Сер. 15. Вып. 2. Ч. 1, 99-118.
32а. *Фестюжьер* А.-Ж. Личная религия греков. Пер. с англ. С.В. Пахомов. СПб.: «Алетейя», 2000.
33. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. В. Ошиса. М.: Прогресс, 1992.
33а. *Шмеман А. прот.* Богословие и богослужение. Сб. статей. / Сост. и ред. Е.Ю. Дорман. М.: Гранат, 2017.
33б. *Янтцен Х.* О церковном пространстве в готике // Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов (Учебно-методическое пособие под ред. С.С. Ванеяна и И.И. Тучкова). ч. 2. М.: Исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, с. 376-392.
34. *Altripp M.* Liturgie und Bild in byzantischen Kirchen. Korrespondenzen und Divirgenzen // Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter / R. Warland (Hg.). Wiesbaden: Reichert, 2002, 115-123.
35. Aural Architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual / Bissera Pentcheva (Ed.). London: Routledge, 2016.
36. *Banon D., Derhy D.* Lo Spirito dell'Architettura. Dialogo o Babele? Magnano: Qiqajon, Comunità di Bose, 2009.
37. *Beyer F.H.* Geheiligte Räume. Theologie, Geschichte und Symbolik des Kirchengebäudes. 2. Afl. Darmstadt: WBG, 2009.
38. *Blum H.* Gottes Dienst an uns. Eine Einführung in die Liturgie. Stuttgart: Kohlhammer, 2017.
39. *Bonnacorso G.* L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte. Milano: San Paolo, 2013.
40. *Bonta M., Sacro S.* Architetture 1968–2010. Locarno: Pinacoteca Casa Rusco, Edizione Casagrande, 2018.
41. *Bouyer L.* Liturgie und Architektur. Ubers. Marthe Gisi. Freiburg: Johannes, 1993.
42. *Boulad H. S.J.* Der mystische Leib und seine Vergegenwärtigung im Alltag // Die Heilige Messe / Peter Jan Marthé (Hg.). Würzburg: Echter Verlag, 2011, 15–37.
43. *Browe P.* Die Eucharistie im Mittellalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlichen Absicht. Münster: LIT, 2009.
44. *Cardini F.* La cattedrale nel Medioeve. Il simbolo, il monemento // La Cattedrale. Atti del XVI Convegno liturgico internazionale Bose, 31 magio – 2 giugno 2018. Magnano Communità Bose: Qiqajon, 2019. 49–68.
45. *Congar I.M.J.* O.P. Le Mystère du Temple ou l'Économie de la Présence de Dieu a sa creature de la Genèse a l'Apocalypse. Paris: Du Cerf, 1958.

46. *Ćurčić S.* Architecture as Icon // *Ćurčić S., Hadjitryphonos E.* Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London: Princeton University Art Museum, 2010, 3–38.
47. *Czock M., Haus G.* Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter. Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.
48. *Nicole Gronemeyer*, Optische Magie: Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit, Berlin: transcript Verlag, 2004.
49. *Daelemans B.* La presenza reale del cosmo nell'architettura liturgica contemporanea // L'Arhitettura, liturgia e cosmo. Atti del XII Convegno liturgica internazionale. Bose, 29–31 maggio 2014. Magnano: Qiqajon Communità di Bose, 2015, 177-194.
50. Das Mittelalter II: das Hohe Mittelalter. Propyläen Kunstgeschichte. / *Simson O. von*. Berlin: Propyläen Verlag, 1972. Bd. 6.
51. *Davies D.* Art as Performance. Oxford a.o.: Blackwell Pub., 2004.
52. Der Blick nach Innen: vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. / *Simson O. von*. Berlin: Hentrich, 1986.52.
53. *Dianich S.* La Chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura. Milano: San Paolo, 2008.53.
54. *Dronsch K.* Text-Ma(h)le. Die Skripturale Funktion des Abendmahles in Mk 14 // «Eine gewöhnliche und harmlose Speise»? Von den Entwicklungen frühchristlicher Abendsmahltradition / Judith Hartenstein u.a. (Hg.) Gütersloh: Verlagshaus, 2008, 157–179.
55. *Duffy M.* How Language, Ritual and Sacraments Work: according to John Austin, Jürgen Habermas and Louis-Marie Chauvet. Rome: Editrice Pontificia Universita Gregorian, 2005.55.
56. *Engemann J.* Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke. Darmstadt: WBG, 1997.
57. *Erne T.* Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen. Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt. 2017.
58. *Evers H.G.* Peter Paul Rubens. München: F. Bruckmann, 1942.
59. *Evers H.G.* Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. München: Neuer Filser-Verlag, 1939.
60. *Felmy K.C.* Die Deutung der Göttlichen Liturgie in der Russischen Theologie. Wege und Wandlungen Russischer Liturgieauslegung. Berlin, New York: de Gruyter, 1984.
61. *Fischer-Lichte E.* Performativität. Eine Einführung. 2 Aufl. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
62. *Ganoczy A.* Einführung in die Katholische Sakramentelehre. 2 Aufl. Darmstadt: WBG, 1984.
63. *Gerhards A., Kranemann B.* Einführung in die Liturgiewissenschaft. 3. Aufl. Darmstadt: WBG, 2007.
63a. *Guardini R.* Vom Geist der Liturgie. Freiburg im Br.: Herder, 1957.
64. *Hadjitryphonos E.* Presentation and Representation of Architecture in Byzantium: the Tought behind the Image // *Ćurčić S., Hadjitryphonos E.* Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London: Princeton University Art Museum, 2010, 113–154.
65. *Haepke N.* Sakrale Inszenierungen in der Zeitgenössischen Architektur. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
66. *Hanson J.* Liturgical Drama and the Ascension Facade in the XII Century: Looking beyond the East/West Devided // Architektur und Liturgie: Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz) / Michael Altrip, Claudia Nauerth (Hg.). Wiesbaden: Reichert, 2006, 271-280.
67. *Helas P.* Teatralität und Performanz // Metzler Lexikon Kunstwissenschaft / Ulrich Pfisterer (Hg.). Stuttgart: Metzler-Poeschel, 2011.

68. *Hollenweger W.J*. Raum und liturgischen Handlungen aus evangelischer Sicht // Raum und Ritual. Kirchbau und Gottesdienst in theologischer und ästhetischer Sicht. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1995, 47–55.
69. *Hoogewerff G.J*. Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst // Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem / Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Köln: DuMont, 1979. Bd. 1, 81–111.
70. *Hügli A., Lübcke P*. Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. 4. Afl. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002.
71. *Jones L.*. Hermeneutical Calisthenics: A Morphology of Ritual-Architectural Priorities. The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison. Cambridge: Harvard Univ. Press, 2000. V. 2.
72. *Jungmann J.A.* SJ. Der Gottesdienst der Kirche. 3. Afl. Innsbruck u.a.: Tyrolia, 1962.
73. *Jungmann J.A.* SJ. Missarum Solemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. 5. Aufl. Bonn: Nova & Vetera, 2003 [1962]. Bd. 2.
74. *Kirsch M., Rock C., Schmidt A*. Liturgie // Ritual und Ritualdynamik / Christiane Brosius u.a. (Hg.) Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2013, 62–68.
75. *Körner H*. Altar und Tabernakel im liturgischen und architektonischen Spannungsfeld // «Liturgie als Bauherr?» Moderne Sakralarchitektur und ihre Ausstattung zwischen Funktion und Form / Hans Körner u.a. (Hg.). Essen: Klartext, 2010, 141–166.
76. *Koop S.* Der Liturgische Raum in der westlichen Tradition. Fragen und Standpunkte am Beginn des XXI. Jahrhunderts. Graz: LIT, 2009.76.
77. *Kowalski B*. Endgericht und Himmlisches Jerusalem. Eschatologie und Ekklesiologie in der Offenbarung des Johannes (Offb 20, 21) // Die Offenbarung des Johannes. Kommunikation im Konflikt / Thomas Schmeller, Martin Ebner und Rudolf Hoppe (Hg.). Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2013, 231–258.77.
78. *Kunzler M*. Liturge sein: Entwurf einer Ars celebrandi. Paderborn: Bonifatius, 2007.78.
79. *Künstle K*. Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie [1928] // Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem / Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Köln: DuMont, 1979. Bd. 1, 64–80.
80. *Lang U.M*. La «sacralità» della Liturgia // Ars Liturgica. L'arte a servizio della liturgia. Magnano: Qiqaion, Bose, 2012, 61–79.
80a. *Lathrop G.W*. Holy Ground: A Liturgical Cosmology. Minneapolis: Fortress Press, 2003.
81. *Laube S.* Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum. Berlin: Akademie Verlag, 2011.
82. *Léon-Doufur X*. Abendmahl und Abschiedsrede im Neuen Testament. Übers Hans-Werner Eichelberger. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1983.
83. *Leppin V*. Das Ringen um die Gegenwart Christi in der Geschichte // Abendmahl / Hermut Löhr (Hg.). Tübingen: Mohr Siebeck, 2012, 95-136.
84. *Lorenzer A*. Szenisches Verstehen. Zur Erkenntnis des Unbewußten / Hrsg. von Ulrike Prokop und Bernard Görlich. Marburg: Tectum, 2006.
85. *Lukken G., Searl M*. Semiotics and Church Architecture. Kampen: Kok Pharos, 1993.
86. *Lukken G*. Semiotik des Raumes in Theater und Ritual: Unterschiede, Übereinkünfte und Berührungsebenen // Raum und Zeichen. Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit, Münster: LIT, 1998, 55–70.

87. *MacVey K.E.* Spirit Embodied: the Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture // *Ćurčić S., Hadjitryphonos E.* Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London: Princeton University Art Museum, 2010, 39–72.
88. *Male E.* Religious Art in France/ The Twelfth Century: A Studies of Origins of Medieval Iconography. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
89. *Markievicz P., Ferranti F.* Pietre vive. L'Arte nella vita spirituale. Magnano, Communità di Bose: Qiqajon, 2016.
90. *Marthé P.J., Holl A.* «Ich möchte so gerne wieder zaubern dürfen» // Die Heilige Messe / Peter Jan Marthé (Hg.) Würzburg: Echter Verlag, 2011, 95–123.
91. *Melone C.M.* Architecture as Evidence for Liturgy Performance / Helen Gittos (ed.) Understanding of Liturgy. London: Routledge, 2019, 207–237.
92. *Messerer W.* Sakralbauten // Wilhelm Messerer. Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte / Stefan Koja u.a. (Hg.). Wien u.a.: Böhlau, 1992, 253–289.
93. *Messner R.* Einführung in die Liturgiewissenschaft. 2. Aufl. Padeborn u.a.: Ferdinand Schöning, 2009.
94. *Messner R.* Einige Defizite in der Performance der Eucharistie // Römische Messe und Liturgie in der Moderne / Stephan Wahle u.a (Hg.) Freiburg: Herder, 2013, 305–345.
95. *Mettnizzer A.* Liturgie – Sakrament der Ektase. Die Messe als Da-Sein und Ganz-Weg-Sein // Die Heilige Messe / Peter Jan Marthé (Hg.). Würzburg: Echter Verlag, 2011, 39–53.
96. Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon / Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christiane Fork (Hg.). 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007.
97. *Meyer-Blanck M.* Liturgie und Liturgik. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2009.
98. *Meyer-Blanck M.* Der Kirchenraum als Ort der Gottesbegegnung. Eine evangelische Perspektive // Gott begegnen an heiligen Orten / Stefan Kopp (Hg.). Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2018, 159–174.
99. *Müller W.W.* Fressen und Gefressenwerden: anthropologischen Betrachtungen zum Verständnis der Eucharistie // Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, 161–169.
100. *Nitsch H.* Die Messe als Ort der orgiastischen Daseinsfindung // Die Heilige Messe / Peter Jan Marthé (Hg.). Würzburg: Echter Verlag, 2011, 79–93.
101. *Ohler N.* Die Kathedrale. Religion – Politik – Architektur. Düsseldorf: Patmos, 2002.
102. Orte und Räume des Religiosen im XIX–XXI Jahrhundert / Franziska Metzger, Elke Pahud de Mortanges (Hg.). Tübingen: Ferdinand Schöning, 2016.
103. *Pater W.* Studies in the History of Renaissance / Matthew Beaumont (ed.). Oxford: OUP, Oxford World's Classics, 2010.
104. Peter Paul Rubens (1577–1640): Humanist, Maler und Diplomat. / *Simson O. von*. Mainz: Philipp von Zabern, 1996.
105. *Pochat G.* Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze. Graz: LIT, 2009.
106. *Proházka M.* O. Prem. Die byzantinische Liturgie. Aufstieg zum Himmel mit allen Sinnen // Die Heilige Messe / Peter Jan Marthé (Hg.). Würzburg: Echter Verlag, 2011, 131–147.
107. *Rahner K., Häusling A.* Die viele Messe und das eine Opfer. Freiburg: Herder, 1966.
108. *Rattzinger J.* Benedikt XVI. Der Geist der Liturgie. Eine Einführung. Freiburg: Herder, 2013.
109. Raum und Ritual. Kirchbau und Gottesdienst in theologischer und ästhetischer Sicht. / Reiner Bürgel (Hg.). Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1995.
110. *Regamey P.R.* Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert. Ubers. G. Hudenhove. Wien u.a.: Styria, 1954.
111. *Richter K.* Heilige Räume. Eine Kritik aus theologischer Perspektive // Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur / Dirk Ansorge u. a. (Hg.), Münster: LIT, 1999, 82-101.

112. *Saberschinsky A*. Einführung in die Feier der Eucharistie. Historisch – Systematisch – Praktisch. Freiburg: Herder, 2009.
113. *Saradi H.G.* Space in Byzantine Thought // *Ćurčić S., Hadjitryphonos E.* Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London: Princeton University Art Museum, 2010, 73–112.
114. *Schmarsow A*. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998.
115. *Schüssler-Fiorenza E*. Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt. Stuttgart, Berlin, Köln: Walter Kohlhammer Verlag, 1994.
116. *Sedlmayr H*. Die Entstehung der Kathedrale. 3. Aufl. / Mit Vorwort von Bernhardt Rupprecht. Freiburg: Herder, 1988.
117. *Simson O. von*. The Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna. Chicago: University of Chicago Press, 1948.
118. *Simson O. von*. The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. New York: Pantheon Books, 1956.
119. *Simson O. von*. Von der Macht des Bildes im Mittelalter: Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters. Berlin: Gebr. Mann, 1993 (ср. также пп. 50, 52, 104).
119a. *Simson O. von.* Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des Peter Paul Rubens. Strassburg etc: Heitz&Co, 1936).
119б. Spazio liturgico e orientamento. Atti del IV Convegno liturgico internazionale. Magnano, Communità di Bose: Qiqajon, 2007.
120. *Standhartinger A*. Das Abendmahl im Neuen Testament: Eine Einführung // «Eine gewöhnliche und harmlose Speise»? Von den Entwicklungen frühchristlicher Abendsmahlstradition / Judith Hartenstein u.a. (Hg.) Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2008, 19–33.
121. *Sternberg T*. Suche nach einer neuen Sakralität? // Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur / Dirk Ansorge u.a. (Hg.). Münster: LIT, 1999, 62–81.
122. *Stiles K*. Performance // Critical Terms of Art History. 2. Ed. / Robert S. Nelson and Richard Shiff (Eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
123. *Stuflesser M*. Eucharistie. Liturgische Feier und theologische Erschließung. Regensburg: Friedrich Pustet, 2013.
124. *Summerson J.* Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture. London: Cresset Press, 1949.
125. *Tietze H*. Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. Wien: Kristall-Verlag, 1925.
125a. *Tillard J.-M. R., O.P.* Church of Churches. The Ecclesiology of Communion / Transl. R.C. De Peaux, O. Praem. Gollegville (Min.): The Liturgical Press, 1987.
126. *Tillich P.* Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur // Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute / Reiner Beck u.a. (Hg.). München: Bruckmann, 1984, 206–212.
127. *Vaneyan S*. "Ich komme zum Schluss": Jantzen und Sedlmayr oder das Diaphane unter dem Baldachin // Das Diaphane: Architektur und ihre Bildlichkeit (ArchitekturDenken). Berlin: transcript Verlag. 2019, 73–86.
128. Vaneyan S. Jantzen and Sedlmayr: Diaphaneia — an impossible presence? // Interstices. Journal of Architecture and Related Arts. URL: https://doi.org/10.24135/ijara.v0i0.555 (дата использования 3.11.2020).
129. *Venturi L*. Geschichte der Kunstkritik. Übers. von Paula Keutner. München: Piper, 1972.

130. *Vidler A*. Architectur's Expanded Field // Architecture between Spectacle and Use / A. Vidler (ed.). New Haven: Yale University Press, 2005.
131. *Warland R*. Die Gegenwart des Heils. Strategien der Vergegenwärtigung in der frühbyzantinischen Kunst // Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter / R. Warland (Hg.). Wiesbaden: Reichert, 2002.
132. *Weyel B*. Der Gottesdienst als Ritual // Kompendium Gottesdienst / Hans-Joachim Eckstein u.a. (Hg.). Tübingen: Mohr Siebeck, 2011, 166-184.
133. *Uwe Wirth*. Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
134. *Worringer W*. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: Piper, 1976.
135. Wörterbuch der antiken Philosophie / Christoph Horn, Christof Rapp (ed.). 2. Aufl. München: Beck, 2008.135.
136. *Wulf Chr., Zirfas J*. Ikonologie des Performativen. München: Wilhelm Fink, 2005.136.
137. *Winter S*. Liturgie – Gottes Raum. Studien zu einer Theologie aus der Lex Orandi. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2013.
138. *Zizioulas J.D.* Being as Communion. Studies in Personhood and the Church. Crestwood (N.Y.): St. Vladimir's Press, 1985.

Анастасия Лосева
Anastasia Loseva

Скульптурная декорация как провокация. Эстетизация пограничного в особняках Ф.О. Шехтеля

Sculptural decoration as a provocation. Aestheticization of coterminous matters in Schechtel's mansions

Аннотация. В статье рассматриваются постройки архитектора 1890–1900-х годов: особняки З.Г. Морозовой, А.В. Морозова, С.П. Рябушинского, А.И. Дерожинской. Автор рассматривает декор архитектурных элементов, разграничивающих пространства – окна, двери, ручки как скульптурный гротеск, провоцирующий обитателя особняка на участие в своеобразном игровом сценарии. Особое внимание в статье уделяется оформлению пространства лестницы, у подножия которой Шехтель часто помещает скульптуры гротескных или маргинальных героев. Истоки этой традиции автор видит в живописи Ренессанса и барокко, в частности иконографии сюжетов «Введение Марии во храм» и «Брак в Кане Галилейской».

Пространство и скульптурная декорация лестничных маршей, которые являются композиционной основой построек Шехтеля, сконструированы архитектором как мир за секунду до разрушения. Все это особым образом влияет на пластику и характер движения обитателей особняков. В поздних работах Шехтеля, в частности в особняке П.П. Смирнова, скульптурный декор перемещается на потолок, в символической и одновременно игровой форме, аранжируя границу между «верхом» и «низом».

Ключевые слова. Особняки эпохи модерна, скульптурная декорация, гротеск, архитектор Ф.О. Шехтель.

Abstract. In the article by A.S. Loseva called «Sculptural decoration as a provocation. Aestheticization of coterminous matters in Schechtel's mansions» architect's buildings of the 1890–1900s such as mansions of Z.G. Morozova, A.V. Morozov, S.P. Ryabushinsky, A.I. Derozhinskaya are considered.

The author considers the decoration of architectural elements delimiting spaces – windows, doors, handles – as a sculptural grotesque, provoking the inhabitants of the mansion to participate in a peculiar game scenario.

Particular attention is paid to the design of the staircase space, at the foot of which F.O. Schechtel often places sculptures of grotesque or marginal characters.

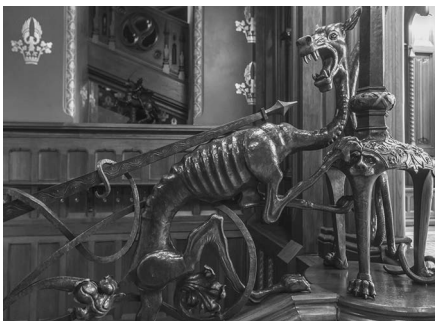
The author sees the origins of this tradition in the art of Renaissance and Baroque and iconography of «Presentation of Mary» and «Marriage at Cana» plots in particular.
The space and sculptural decoration of the staircases, which are the compositional basis of Schechtel's buildings, were constructed by the architect as the world's last second before destruction. All this affects the plasticity and the nature of movement of the mansions' inhabitants in a very special way. In Schechtel's later works and P.P. Smirnov's mansion in particular the sculptural decoration is moved to the ceiling arranging the border between the «top» and «bottom» in a symbolic and at the same time playful form.
Keywords. Mansions of the Art Nouveau era, sculptural decoration, grotesque, architect F.O. Schechtel.

Для архитектурной пластики особняков и доходных домов эпохи модерна характерна особая активность тех зон, которые рассчитаны на близкий, а часто и прямой телесный контакт с посетителями и владельцами. Те участки стен, архитектурные элементы или детали мебели, которых касается обитатель, отвечают ему своеобразным материальным всплеском, сами становятся частью гротескного тела, живущего внутри особняка. Примеров тому можно найти множество, приведем лишь некоторые, важные для материала, рассматриваемого в статье. Так, контрфорс, примыкающий к балюстраде особняка Зинаиды Морозовой, построенного Шехтелем, оборачивается готовым к прыжку дикобразом, готический диван, проектировавшийся архитектором для того же особняка, оказывается во власти водяного, а ручки дверей сворачиваются морскими коньками или тянутся стеблями кувшинок в зависимости от характера мифологической декорации постройки. Для особняка Зинаиды Морозовой Шехтель проектировал даже стеклянный сервиз, в котором кубки, супницы и бутылочные передачи держали на своих спинах насекомые и земноводные, выполненные из серебра. Материя оживает как бы в ответ на прикосновение, сжатие или опору – физическое воздействие со стороны обитателя и, тем самым, постоянного преобразователя формы.

С другой стороны, гротескные образы, в которые воплощается эта материя, вносят сбои, нарушения в традиционную пластику поведения обитателя в пространстве своего дома. Взаимодействие человека с этой материей может и не состояться, т.к. ему пусть и в игровой форме, но предлагается, например, разрезать пищу на «спинах» разнообразных тварей. Даже переход из комнаты в комнату может быть затруднен тем, что ручка двери будет вызывать желание не нажать, а отдернуть руку.

Скульптурная декорация провоцирует замедлять или резко ускорять темп движения в определенных пространствах. Так, в особняке Морозовой посетителю предлагается или взбежать по лестнице, чтобы избежать встречи с оскалившейся собакой, или задержаться и с «садистическим удовольствием» наблюдать как она мечется от боли (илл. 1).

На следующей лестничной площадке, у скульптурной группы Врубеля «Роберт и монахини» зритель снова вовлекается в действие и его движение оказывается сопричастно происходящему: остановившись внизу,



1. Ф.О. Шехтель. Перила лестницы. 1893–1897. Особняк З.Г. Морозовой, Москва

он, как и Роберт, остается во власти дьявола, поднимаясь, разрывает оковы зла (илл. 2).

Безусловно, мы не говорим о том, что перечисленные особенности всерьез препятствуют постройкам Шехтеля быть комфортными жилыми пространствами, но отмечаем изменения «пластического рисунка» в движениях человека, существующего в особняке, созданном архитектором: в нем много «возвратных» движений, повторов, замедлений или ускорений, своеобразной «аритмии» пластики.

Не менее важно, что эти «выбросы телесного» захватывают порталы, арки, наличники, лестницы и дверные панели, т.е. всегда совершаются на границе – комнат, этажей, внутреннего пространства особняка и улицы. Чем резче смена пространственных зон как, например, низа и верха при переходе с этажа на этаж, или внутреннего и внешнего в вестибюле, тем жестче провокация со стороны скульптурного декора по отношению к человеку. Так, в особняке Рябушинского и особняке Дерожинской ручки внешних дверей, расположенные с внутренней стороны, выполнены Шехтелем в виде гигантских насекомых – бабочки и паука (илл. 3, 4). Входящий в особняк еще не знает, что в данном случае простое открывание двери сопряжено с «болью разрыва», зато для выходящего оно аранжировано как морально-эстетическая проблема. Ведь бабочка в мире особняка Рябушинского – это образ прекрасной грезы.

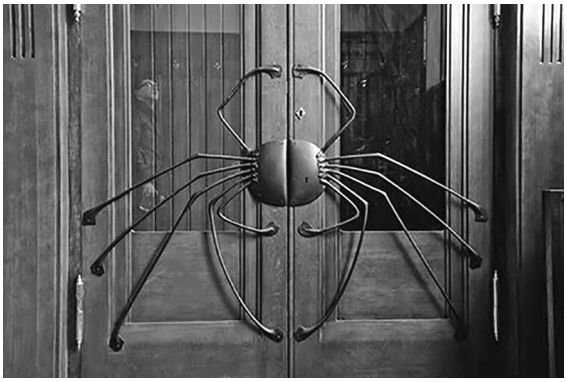
В столовой гость особняка видел рельеф на камине, где дева-бабочка была как бы соткана из струй дыма. В вестибюле посетителя провожал грациозный светильник с головой-земляничиной, одетый в тонкое «платье» из стрекозиного крыла. Наконец, сам гость на несколько мгновений был превращен в эту прекрасную бабочку, когда вошел в особняк. Шехтель располагает огромные ручки-крылья ровно за спиной входящего, а для ясности картины помещает перед ним зеркала. В 1900-е годы они были вмонтированы в шкафы, стоявшие в прихожей. С этим визуальным опытом посетитель особняка подходит к выходу, где архитектор не оставляет ему выбора: выйти можно только разорвав прекрасное тело бабочки напополам.

2. Ф.О. Шехтель. Скульптура *Роберт и монахини* в основании лестницы. 1893–1897. Особняк З.Г. Морозовой, Москва



Не менее провокативна в особняках Шехтеля 1890-х – начала 1900-х годов ситуация подъема по лестнице. Здесь в особняке Зинаиды Морозовой разворачивается уже упоминавшаяся схватка беснующейся собаки со змеей. Человек вступает в нее в качестве третьей силы, как только берется за перила – пику, превращающуюся в его руке в подобие копья святого Георгия.





3. Ф.О. Шехтель. Дверь в вестибюле. 1900. Особняк С.П. Рябушинского, Москва

4. Ф.О. Шехтель. Ручки входной двери. 1901. Особняк А.И. Дерожинской, Москва

У подножия лестницы в особняке А.В. Морозова сидит карлик, смеющийся посетителю в лицо и указующий носком туфли на обращенную все к тому же гостю надпись в книге «Ars Longa, vita brevis» (илл. 5).

Чтобы стать действующим лицом этой сцены, посетителю даже не требуется совершать дополнительных движений руками – карликом будет осмеян любой человек, поднимающийся по ступеням. Определенным зарядом провокативности обладают и другие скульптуры Шехтеля, помещенные в начало лестничных маршей – «Роберт и монахини» в особняке З.Г. Морозовой и медуза в особняке Рябушинского. Уровень этого заряда будет лишь несколько снижен, поскольку у них появится подобие пьедестала, а следовательно художественное пространство не будет полностью совпадать с реальным лестничным маршем. В представлении архитектора лестница понимается как растяжимая граница, пересечение которой, в отличие от входа или выхода из особняка, можно превратить в длящееся действо с участием присущих ей маргиналов.



С другой стороны, именно лестница в особняках Шехтеля часто соединяет сумрачные, достаточно низкие помещения со светлыми, просторными залами, в структуру которых он вводит огромные стрельчатые окна, нередко украшенные витражами, как, например, аванзал и столовая в особняке Морозовой или библиотека

5. Ф.О. Шехтель. Лестница в библиотеку. 1895–1898. Особняк А.В. Морозова, Москва



6. Доменико Гирландайо. *Введение Марии во храм*. 1485–1490. Фреска. Церковь Санта Мария Новелла, капелла Торнабуони, Флоренция



7. Тициан Вечеллио. *Введение Марии во храм*. 1534–1538. Холст, масло. 335 × 775 см. Галерея Академии, Венеция

в особняке А.В. Морозова. Тем самым лестница «…не только структурно, но и художественно превращает вертикальное направление в важнейшую с содержательной точки зрения ценность, меняет привычную пространственную организацию особняков <…> Подъем трактуется как восхождение <…> Пространственно-планировочная организация особняков приобретает внутреннюю сложность и "храмоподобие"» [1, *150*].

Конструирование лестницы, подножие которой укоренено в профанном, низменном пространстве и сопряжено с присутствием маргинальных персонажей, а верх является преддверьем храма, имеет длительную историю в западноевропейской культуре, но связано не с архитектурной, а живописной традицией Ренессанса и барокко, а конкретно иконографией многолюдных, праздничных сюжетов «Введение Марии во храм» и «Пир в Кане Галлилейской». Представляется, что именно эта традиция актуализируется в картинно выстроенных, театрализованных подъемах Шехтеля.

В ренессансной и барочной интерпретации сюжета «Введение Марии во храм» на нижних ступенях лестницы мы часто можем заметить персонажа, выделяющегося из толпы своим ростом (он может быть карликом или ребенком) или уродливой внешностью. Так, Доменико Гирландайо на фреске в капелле Торнабуони у подножия лестницы пишет полуобнаженного нищего, Чима да Конельяно – босого мальчишку-продавца птиц, а Тициан – уродливую старуху, торгующую яйцами (илл. 6, 7).

Все эти герои композиционно отделяются от остальных участников сцены, приближаются к зрителю и вместе с тем связываются с пространством лестницы гораздо более тесными узами, чем другие персонажи. Если большинство изображенных оказываются рядом с лестницей случайно, то они, будучи торговцами или нищими, на ней обитают. Эхом этой традиции, уже забывшим свое религиозное происхождение, можно назвать фреску отца и сына Тьеполо на вилле Вальмарана, с изображением мавра, сбегающего по ступеням (илл. 8). С точки зрения материала, рассматриваемого в докладе, эта фреска-обманка важна как прецедент, в котором снят сюжет и выявлена типологическая конструкция сцены: пограничное пространство лестницы спускается прямо к ногам зрителя и очищается от всех героев, кроме своего *genius Loci* – маргинала.

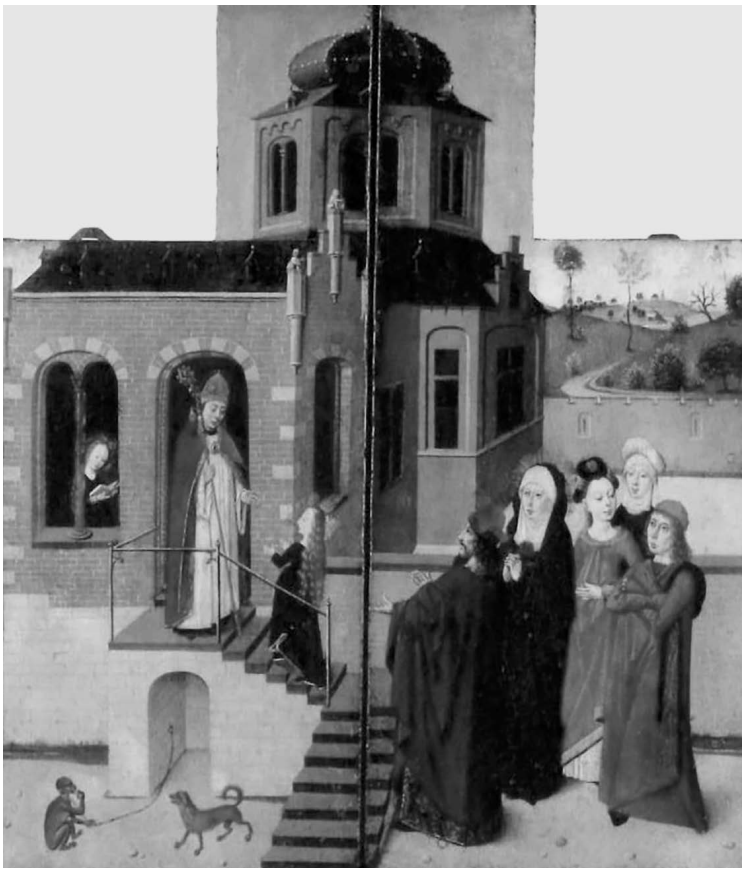


8. Джамбаттиста и Джандоменико Тьеполо. Фреска гостевого дома виллы Вальмарана. 1757. Окрестности Виченцы

Заметим, что как и карлик Шехтеля, большинство этих героев производит физически отталкивающее впечатление – нищие Фра Карневале своей худобой, а торговка Тициана внешностью ведьмы. К этому же типу героя относится и карлик-шут, примостившийся у лестницы на картине Веронезе «Пир в доме Левия».

Устойчивым иконографическим мотивом в изображении подножия лестницы из «Введения Богоматери во храм» являются не только маргиналы, но и фигурки животных, чаще всего собак. С символической точки зрения, они и воплощают животную природу человека, то низменное состояние, от которого может начаться восхождение. Образ близкий той атмосфере несколько экзальтированного духовного поиска, которую создавал Шехтель в своих постройках 1890-х – начала 1900-х годов. Чтобы подчеркнуть власть инстинктов и страстей, старые мастера, например северяне Мастер жития Марии или Мастер Тибуртинской сивиллы, включают в этот регистр изображения обезьян или дерущихся животных (илл. 9).

Продолжает эту традицию и Веронезе, помещая в картине «Пир в Кане Галлилейской» у подножия лестницы на первом плане пару собак и кошку, когтящую морду сатира на мраморной амфоре (илл. 10). Имея в виду тех



9. Мастер Тибуртинской сивиллы. *Введение Марии во храм*. 1475–1480. Дерево, масло. 42 x 52 см. Церковь Рождества Богородицы, Кампен

существ, которые появятся у Шехтеля на лестнице в вестибюле особняка З.Г. Морозовой, обратим внимание на гротескные смещения в облике персонажей Веронезе. Каменный маскарон будто оживает и кричит от боли, а кошка, у которой вместо лап руки чертенка, приобретает сходство с нечистью. Костлявую собаку Шехтеля, ломающую когти о ножки фонаря, можно счесть ее «отдаленным потомком».

Лестничный подъем, начавшийся в особняке А.В. Морозова у ног карлика, приводил в «храмовидное» пространство библиотеки, где хранилась и часть коллекции фарфора и гравюр А.В. Морозова. Декорация библиотеки вызывает у посетителя общий строй высоких, «сакрально-ренессансных» ассоциаций. Не случайно Шехтель оформляет верх деревянных шкафов как крыши европейских средневековых домов, наделяя их «черепицей» и «башенками», а в центр комнаты помещает стол с подвесным светильником, общий силуэт которого напоминает восьмигранный купол с фонариком. Стол фиксирует конец пути и вместе с тем представляет собой арт-объект, соединяющий природу прекрасного и монструозного, не менее своеобразный, чем карла на другом конце лестницы. Массивный стол включал в себя четыре рабочих места, четыре витрины и являлся



10. Паоло Веронезе. *Брак в Кане Галилейской*. 1562–1563. Холст, масло. 666 × 990 см. Лувр, Париж

светильником, материализуя метафору светоча знаний. С его помощью освещалось сразу два помещения – сама библиотека и рокальная гостиная, расположенная этажом ниже. Для освещения последней использовались раздвижной механизм в основании стола и потолочные электрические плафоны. Стол как гигантская машина-пресс воздействовал на пол и как бы «расплавлял» границы интерьеров (илл. 11).

Отметим, что в особняке А.В. Морозова Шехтель оформлял только три упомянутых интерьера – кабинет, библиотеку и рокальную гостиную, убранство остальных комнат принадлежало не ему. Конгломерат из лестницы, стола и потолочного светильника связывает их воедино, становится общим хребтом трех помещений и одновременно прозревает гигантские машины будущего, приводимые в действие человеком, поднимающимся по лестнице, садящимся за стол или перелистывающим книги.

Вместе с тем сцена, предшествующая началу триумфального пути к знанию, в которой карла обращается к идущему с репликой Мефистофеля «Ars longa, vita brevis», отсылает нас к той части «Фауста» Гёте, в которой речь идет о границах как интеллектуального, так и эмоционально-чувственного познания человека[4, *87*]. Напомним, что кабинет украшен четырьмя панно Врубеля, запечатлевающими разные сцены из «Фауста» Гёте. Этими словами Мефистофель пытается охладить пыл Фауста, страстно утверждающего, что ныне его дух, исцеленный от жажды познания, должен изведать «Все счастье человечества, все горе».



11. Ф.О. Шехтель. Потолочный светильник в рокайльной гостиной. 1895–1898. Особняк А.В. Морозова, Москва

Пограничное пространство лестницы Шехтель сопрягает с темой предела человеческого опыта.

Само латинское выражение, использованное Гёте, а потом и Шехтелем, утверждает разницу, наличие границ между жизнью и художественной реальностью. Но каждодневный спуск-подъем, а соответственно пересечение пространства, структурно восходящего к образцам религиозной живописи XV–XVI веков, эту границу нивелирует. Пространственная аранжировка духовного подъема в данном случае оборачивается отрицанием классического разграничения высокого и низкого.

Еще один важный аспект «пограничного», эстетизируемый Шехтелем, заключается в том, что выстроенный им ансамбль можно увидеть как мир за секунду до разрушения. Мотив распадения формы играет для архитектора значительную роль в репрезентации лестницы. А поскольку этот архитектурный элемент становится стержнем его особняков, вокруг которых группируются все помещения, то композиция постройки в целом часто приобретает «эсхатологический» оттенок.



12. Ф.О. Шехтель. Лестница. 1900. Особняк С.П. Рябушинского, Москва

Это чувствуется уже в ансамбле вестибюля особняка З.Г. Морозовой. Перила лестницы через мгновенье распадутся, т.к. пика, придавившая собаку – упадет, а сама собака кинется наутек. Наиболее явственно тема любования красотой мира за секунду до его гибели звучит в особняке Рябушинского, где не только перила, но и вся форма лестницы уподоблена схлынувшей волне (илл. 12).

Но именно здесь, в нестабильном, грозящем разрушением и вместе с тем максимально насыщенном культурными ассоциациями лестничном марше рождается портативное пространство человека XX века. Его прообраз появляется в особняке А.В. Морозова. Это готическая ниша, фланкированная фигурами Фауста и Маргариты, которую Шехтель располагает на повороте лестницы, ведущей в библиотеку. Рядом с панно Врубеля, изображающими полет Фауста и Мефистофеля и бурный разговор Мефистофеля с учеником, ниша воспринимается как своеобразное пространство паузы в вихревом движении. В особняке Рябушинского эта ниша уже превращается в минималистический кабинет-купе, вознесенный над сметающей все волной лестницы (илл. 13).



13. Ф.О. Шехтель. Кабинет-купе на лестнице. 1900. Особняк С.П. Рябушинского, Москва

Источником для Шехтеля, вероятно, послужила книга «Идеи Ольбриха» 1899 года, на первой странице которой австрийский архитектор рисует подобное «купе» со столиком и двумя банкетками, увенчанное подковообразным сводом. Ольбрих, вероятно, видит это пространство похожим на балкон, т.к. на заднем плане рисует горный пейзаж. Шехтель мыслит его как отдельную полость, готовую отпочковаться капсулу, скроенную по размерам человеческой фигуры. Она рождается в вихревом потоке лестницы, но не подчиняется ее стремительному движению к «гибельному» финалу и обладает собственным вектором. В архитектуре XX века «капсульный интерьер», кабинет-купе будет иметь большое будущее.



14. Ф.О. Шехтель. Рельеф над дверью романской гостиной. 1901–1906. Особняк П.П. Смирнова, Москва

В интерьерах самого Шехтеля это пространство автономизируется и приобретет иной облик спустя десять лет в собственном особняке на Большой Садовой. Здесь оно потеряет черты романтического убежища пары и станет похожим на нейтральный интерьер приемной в учреждении.

Оформление наиболее позднего из рассмотренных нами особняков было завершено к 1903 году. Во всех них лестница осмыслялась архитектором одновременно и как самое нестабильное, пограничное пространство, и как пространство максимально насыщенное ассоциациями из истории искусства. В особняке П.П. Смирнова, над интерьерами которого Шехтель заканчивает работать в 1905 году, таким полем визуализации культурных фантазий автора становятся потолки. Стены романской гостиной, рокальной комнаты, классического зала оказываются практически пустыми, вся декорация концентрируется в верхней зоне: рельефы помещаются над дверными проемами, росписи и лепнина на потолке. Теперь он – зона максимальной концентрации пластического и цветового начала.

Любопытно, что даже сцена схватки собаки и дракона, варьирующая сюжет, разработанный Шехтелем на лестнице в особняке З.Г. Морозовой, расположена здесь над дверным проемом и тяготеет к сводчатому потолку, украшенному по периметру росписями в зверином стиле (илл. 14).

Все мифологические персонажи, которых Шехтель вводит в декор особняка, охраняют его верхнюю зону, тот сакральный белый центр, из которого появляется новое верховное божество этого пантеона – электричество. Так, в рокальной комнате потолок «вскипает» «пузырьками» электрических светильников, выстроившихся согласно какому-то новому порядку в большой хоровод. А нимфа-феечка, покачивающаяся в завитках, робко пробует рукой не слишком ли горяч жар «нового солнца» (илл. 15).

Храмом электрического света внутри особняка мыслится египетский зал. Его октагональный светильник, врезанный в потолок, своей формой и массивностью напоминает восьмигранный стол в особняке А.В. Морозова, с помощью которого освещалась гостиная нижнего этажа. В египетском зале огромные окна и выбеленные стены между ними воспринимаются как лучи, исходящие из сторон многогранника. Светильник вбирает в себя все пространство зала, подчиняет себе его пластику и объем и превращается в око нового Ра, под чьим пристальным взором безотлучно находится вошедший (илл. 16). И несмотря на то, что Шехтель пользуется «лексикой» старого искусства, его египетский зал предвосхищает пугающие, антиутопические пространства будущего. В особняке Смирнова эстетически осмысляемой границей оказывается граница потолка, граница между верхом и низом, непреодолимая для человека и вознесенная над ним новым богом – электричеством.



15. Ф.О. Шехтель. Потолок рокайльной комнаты. Фрагмент. 1901–1906. Особняк П.П. Смирнова, Москва

Прослеженный процесс репрезентации граничного пространства – от лестниц 1890-х годов до потолков середины 1900-х можно счесть игровым отражением десакрализации образов классической европейской культуры и попыток конструирования новой сакральности, переживаемых на рубеже веков.



16. Ф.О. Шехтель. Потолочный светильник египетского зала. 1901–1906. Особняк П.П. Смирнова, Москва

Литература

1. Архитектурная сказка Федора Шехтеля: к 150-летию со дня рождения Мастера. М.: Русский импульс, 2010.
2. *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979.
3. *Борисова Е.А., Стернин Г.*Ю. Русский модерн. Альбом. М.: Сов. Художник, 1990.
4. *Гёте И.*В. Фауст. Киев: Мистецтво, 1977.
5. *Кириченко Е.И.* Фёдор (Франц) Осипович Шехтель // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1975. Т. 1, 2.
6. *Кириченко Е.И.* Москва на рубеже столетий. М.: Стройиздат, 1977.
7. *Кириченко Е.*И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978.
8. *Кириченко Е.*И. Ф. Шехтель (1859–1926) // Зодчие Москвы. М., 1981.
9. *Кириченко Е.*И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1982.
10. *Кириченко Е.*И. Федор Шехтель // Строительство и архитектура Москвы. 1984. № 7. С. 24–27.
11. *Кириченко Е.*И. Федор Шехтель – художник, архитектор, общественный деятель // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12. С. 27–33.
12. *Кириченко Е.*И. О принципах пространственной организации среды некоторых особняков Ф.О. Шехтеля (рубеж XIX–XX веков) // Архитектурное наследство. 1985. № 34. С. 246–254.
13. *Кириченко Е.И.* В начале пути (о раннем творчестве Ф. Шехтеля) // Куранты. 1987. № 2. С. 243–251.
14. *Кириченко Е.*И. К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX–XX веков. (Интерьеры Ф. Шехтеля) // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М.: Изобразительное искусство, 1988.
15. *Кириченко Е.*И. Романтический зодчий модерна Федор Шехтель. М.: Юкос-Менатрон, 2000.
16. *Кириченко Е.*И. Архитектурное наследие Федора Шехтеля в Москве. М.: Издательский дом Руденцовых, 2009.
17. *Кириченко Е.*И. Жизнь. Образы. Идеи. М.: Российская акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств, 2013.
18. *Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна. М.: Жираф, 1998.
19. *Нащокина М.*В. Сто архитекторов московского модерна. М.: Жираф, 2000.
20. *Нащокина М.В., Кириченко Е.*И. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
21. *Нащокина М.В.* Московский модерн. М.: Жираф, 2003.
22. *Нащокина М.*В. Творчество Франца Шехтеля и европейский модерн: особенности творческой индивидуальности // Academia. Архитектура и строительство. 2010. Вып. 1.
23. *Нащокина М.*В. Время стиля. К истории русской архитектуры конца XIX–начала XX века. СПб.: Коло, 2018.
24. *Сайгина Л.В., Датиева Н.*С. Савва Морозов. Федор Шехтель. История шедевра. М.: Красивые дома пресс, 2012.
25. *Сапрыкина Н.А., Гудзь И.*А. Два дома – «чужестранца». Система «сложного» подобия в работах Ф.О. Шехтеля раннего периода // Архитектура и строительство России. 2014. № 4. С. 27–35.

Элица Дюлгерова
Elitza Dulguerova

Испытание границ произведения и пространства на авангардных выставках (на примере выставки «1915 год»)

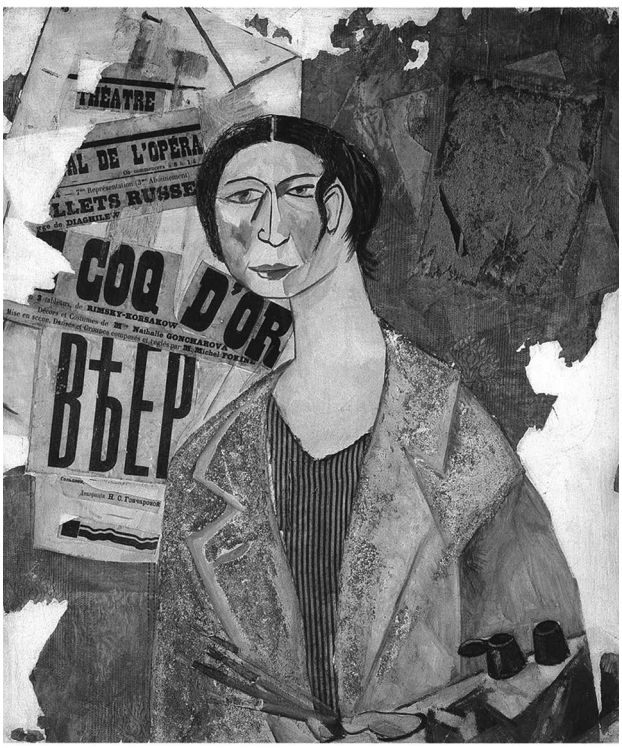
Testing the limits of Artwork, Space and Art at "The Year 1915" Exhibition

Аннотация. На примере анализа дореволюционной выставки «1915 год» эта статья предлагает показать, что в начале XX века пространство выставки воспринимается художниками и критиками не просто как место, где экспонируются неизвестные работы, а как пространство действия и воздействия, насыщенное смыслом и создающее представления об обществе и об эпохе. Автор обсуждает эффект «выставки на выставке», который произвели ассамбляжи или, точнее, «метонимические портреты», созданные М. Ларионовым, В. Маяковским, Д. Бурлюком, А. Лентуловым, а также работу В. Татлина, и предлагает увидеть в этих выступлениях знак желания художников переосмыслить сложившиеся представления о границах и формах существования художественного произведения (картина, мольберт, скульптура, пьедестал), роли художника, пространстве экспонирования работ. Ниспровергая установленные границы, они искали способы переживать произведение одновременно и в его образности, в его вещественности, воспринять его всеми органами чувств (а не только взглядом), учитывая место и контекст его расположения, и (наперекор музейной вечности) краткость и непрочность его показа. Статья демонстрирует, что в практиках авангардных художников выставки не были местом единения или приобщения к общей эстетической идее, как могли об этом мечтать искусствовед А. Бенуа или организатор выставки «1915 год» К. Кандауров. Художники раннего XX века ясно понимали, что пространство выставки не нейтрально, оно влияет на выставленные произведения и воздействует на зрителей, в нем есть потенциал действия, а иногда и действа. В заключении автор анализирует возможные цитаты этой выставки 1915 г. в первом зале «Опытной сжатой экспозиции различных художественных течений предреволюционной эпохи: искусство 1907–1917 гг.» (Русский музей, 1931–1932 гг.) и их смысл в новом контексте.

Ключевые слова. Авангард, история и теория выставок, выставочное пространство, публичное пространство, выставка живописи «1915 год».

Abstract. Taking as a case study the prerevolutionary exhibition «The Year 1915 », this article aims at showing that in the early XX century the space of an exhibition was considered by both artists and critics not merely as a place to show yet unseen artworks, but as an active and efficient space that produces meanings and creates representations of society and time. The author discusses the effect of an "exhibition within the exhibition" that was brought about by a series of assemblages or, rather, of "metonymical portraits" created by M. Larionov, V. Mayakovsky, D. Burliuk, A. Lentulov, as well as a piece by V. Tatlin. She suggests that these performative works bear the wish to reconsider the established norms of artworks (painting, easel, sculpture, pedestal), the existing role of the "artist", the established limits of the display of art. By dislocating these borders, the artists were looking for means to experience an artwork both in its visuality, and in its materiality; to perceive it by all the senses (and not solely through vision); to take into account the place and context of its disposition, as well as the temporary character of its display (in contrast with the eternal time-length favored by museums). The article underscores that in the practices of avant-garde artists exhibitions could not be places of union nor of communion, contrary to the aspirations of art historian A. Benua or of the organizer of «The Year 1915» K. Kandaurov. Artists in the early XX century were fully aware that exhibitions are not neutral, that their temporality and space affect both the artworks and the beholders; that they have a strong performative and action-oriented potential. In conclusion, the author analyses a possible quotation of this 1915 exhibition in the first room of the "Experimental compact exhibition of different currents of the prerevolutionary epoch: the art in 1907–1917" held in the Russian Museum in 1931–32, and discusses its possible meaning in such a context.
Keywords. Avant-garde, exhibition history and theory, exhibition space, public space, Exhibition of paintings "The Year 1915".

В историографии искусства XX века «исторический авангард» [5] часто воспринимается как момент утверждения творческого «эго» отдельного художника, вписывающегося в романтическую традицию исключительности «гения» или в историю борьбы за овладение первенством «-изма» [11]. Это прочтение лежит в основе постмодернисткого осуждения «модернизма» как периода утверждения сильного субъекта-творца, не терпящего разности. Но более пристальное, прагматическое прочтение авангардных проявлений в их историчности, основанное не только на часто нарочито полемических высказываниях живописцев, позволяет переосмыслить эти стереотипы и, напротив, отметить желание художников авангарда раскрепостить границы нормы в понимании искусства, способа его экспонирования и видения фигуры автора. На примере анализа одной выставки дореволюционного времени я предлагаю показать, что «авангардное поведение» не только заигрывало с границами художественных и общественных норм, а сознательно подвергало их испытанию. В этом смысле публичное пространство само по себе было важным горизонтом и территорией действия для художников дореволюционного авангарда, работы которых не ограничивались борьбой за первенство или за самоутверждение.



1. М. Ларионов. *Портрет Н.С. Гончаровой*. 1915. Картон, гуашь, темпера, коллаж. 99 × 85 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Дар В.Е. Морица (№ 59 на выставке живописи «1915 год»)

«Выставка живописи 1915 год» состоялась в Москве с 23 марта по 23 апреля 1915 года, в Художественном салоне Клавдии Михайловой на ул. Большая Дмитровка, 11. Ее организатором был художник и декоратор Константин В. Кандауров, уже имевший опыт в устройстве выставок художественных обществ в Москве [6, т. 1, *47*; 20, т. 1, 406, 407]. «1915 год» была коллективным и довольно разнородным событием, задуманным Кандауровым как Салон примирения и общего показа всех русских художественных групп и позиций. В ней участвовали Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, для которых это оказалось последней выставкой в России (илл. 1), братья Владимир и Давид Бурлюк, а также другие члены общества «Бубновый валет» (Петр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Роберт Фальк). Особенно отмечены были 24 работы Марка Шагала [23, *6*]. Василий Кандинский выставил дюжину абстрактных картин [34, *289, 290*]. Как отмечал в своих воспоминаниях А.А. Шемшурин, «На ней соединились элементы до того времени считавшиеся взаимно уничтожавшимися» [25, *134*]. В целом, судя по каталогу, тридцать восемь художников выставили на ней 263 произведений [8][1].

[1] В научной литературе выставка «1915 год» довольно слабо исследована, чаще всего она трактуется как проявление протодадаисткого начала в русской культуре [28; 29; 14]. В последние годы опубликованы подробное описание события и его восприятия прессой [12, *498–514*], а также детальный анализ выставки в историческом и теоретическом аспектах[31, *307–370*].

То, что Кандауров задумал выставку в качестве пространства примирения, можно понять как реакцию на разгар Первой мировой войны и сопоставить с тенденцией устройства благотворительных коллективных выставок, утвердившейся в конце 1914 года: «Художники – товарищам воинам», Москва, 30 ноября 1914–11 января 1915, «Художники Москвы – жертвам войны», 6 декабря 1914–18 января 1915, «Художницы Москвы – жертвам войны», 26 декабря 1914–30 января 1915, а также «Выставка в пользу разоренной Польше», которая открылась одновременно с выставкой Кандаурова, 24го марта 1915 года [2; 12, *490–498*]. Но за желанием организовать для произведений искусства разного рода единое пространство Салона скрывается и другой подтекст. Еще в 1904 году художественный критик и историк искусства Александр Бенуа жаловался на бесконечное дробление выставок и художнических партий, на отсутствие общности и подытожил: «Мне приходит в голову, что, пожалуй, вся наша беда в том, что у нас нет ни одного общего"официального салона"» [4, *49*]. У самого Кандаурова желание такой примирительной выставки предшествовало войне, по свидетельству Максимилиана Волошина в 1911 году: «…художники так перетасовались в различных политических комбинациях, что единственный возможный возврат к нормальным историческим группировкам представляется лишь при осуществлении того плана, который пропагандирует в настоящее время К. В. Кандауров: устройство всех картинных выставок одновременно в одном и том же большом помещении, распределив непримиримые художественные группы отдельно по этапам и залам, тогда "Мир искусства", "Союз", "Товарищество", "Золотое руно", "Бубновый валет" сгруппируются нормально, не нуждаясь ни в перебежчиках, ни в гастролерах, под своими старыми флагами, и соединение их под единой крышей образует единственный возможный для Москвы "Салон"» [7, *27*].

Замысел выставки «1915 год» подсказывает, что и организаторы, и критики – и, конечно, как мы увидим в дальнейшем, художники – воспринимают пространство выставки как время и место, где не просто выставляются до тех пор непоказанные работы, а как пространство, насыщенное смыслом, создающее представления об обществе и об эпохе. Одним словом, пространство выставки является и мыслится как время и место действия и воздействия.

Несколько лет ранее об этом уже свидетельствовали ответы на новогоднюю анкету «Что дают нам выставки?», опубликованные в «Московской газете». В ответ на этот вопрос опрошенные деятели искусства, в большинстве своем далекие от авангардных экспериментов (Николай Глоба, Аполинарий Васнецов, Василий Мешков, Василий Переплетчиков, Федор Федоровский), почти единодушно считали, что значение выставок проявляется не только в том, что они образовывают публику и самих художников, но, еще важнее, в их способности создавать общие впечатления, придавать целостность разнородным работам, укреплять коллектив. А Константин Коровин даже утверждал, что «выставки отражают в себе моральный уровень страны», являются «наглядной летописью

общественного духа в его творческом проявлении» [3, *2*]. Эти ответы свидетельствуют о том, что в начале 1910-х годов выставки воспринимались как неотъемлимая часть художественной культуры, что их отрицание как проявления коммерческого духа в искусстве (характерное для XIX века) осталось в прошлом. Более того, эта анкета ясно показывает, что деятели художественных кругов ценили в выставках способность создавать представления об искусстве, которые не сводятся к перечислительному знанию о сумме выставленных работ, а расширяют смысл произведений, придают им новые значения, создают возможности формирования нового восприятия искусства.

Выставка живописи «1915 год» тем интереснее, что вопреки желанию Кандаурова она не породила вожделенного единения и не способствовала общности художественных группировок, скорее наоборот. Так же, вопреки желанию своего организатора, «1915 год» не оказалась только «выставкой живописи». За несколько дней до вернисажа, а также и после открытия, в ней появилась серия экспериментальных работ, авторы которых, кроме Ларионова и Давида Бурлюка, не фигурируют в каталоге: Василий Каменский, Владимир Маяковский, Казимир Малевич, Алексей Моргунов и Владимир Татлин. Именно эти эксперименты авторов, не вошедших в каталог, критик искусства Яков Тугендхольд резко отверг в интереснейшей статье под названием «В железном тупике», которую он опубликовал летом 1915 года в «Северных записках» [22, *102–111*].

Таким образом, выставка «1915 год» вписывается не столько в историю и в идеологию Салона, сколько в практику групповых экспериментальных выставок, проводившихся в Москве (и в меньшей степени в Петрограде) с начала десятилетия: «Бубновый валет» 1910, «Ослиный хвост» 1912, «Мишень» 1913, «№ 4. Лучисты, футуристы, примитив» 1914, «Трамвай В. Первая футуристическая выставка» в Петрограде, которая предшествовала «1915 год», и последующие «Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять)» и «Футуристическая выставка «Магазин»» в конце 1915 и начале 1916 года [31].

Что же случилось на этой «выставке вне каталога» в 1915 году? Известен ретроспективный рассказ литературоведа, филолога, купца и мецената Андрея Акимовича Шемшурина[1] о собрании, на котором за несколько дней до открытия выставки обсуждалось ее значение и охват: «Устроили собрание. Не помню, кто именно, но кто-то высказал такую мысль: “Ну что выставка? Что картины? Нет слов, вещи собраны замечательные. Но кто понимает искусство? Ты да я. А публика, разве она что-нибудь понимает? Ей нужно шум! Разговор! А без публики какая же выставка? Что бы такое устроить?” Вопрос был поставлен. Ответы посыпались такие: кто предлагал буфет с музыкой, кто лекцию о футуризме с Кручёных, кто – раскрашивание лиц и желтую кофту Маяковского и т.д.» [25, *134*].

[1] Рукопись «Биографических записок» А. А. Шемшурина составлена в 1920-х годах (о нем: 20, Т. 2, *599, 600*).

Предложения, которые приводит Шемшурин, довольно точно описывают уже свершившуюся историю авангарда: поиск синестезии у символистов (буфет с музыкой), диспуты «крайних» в 1912–1913 годах (Кручёных), раскрашивание лиц, введенное в моду Ларионовым, Гончаровой и Зданевичем в 1914 году. Выставка «1915 год» пошла другим путем. По словам Шемшурина, Ларионов указал на одну стену, но «стена была неудобная для картин: зала была узкая, против стены – большое окно. Никто не хотел здесь вешать картины. Из-за этой стены всегда бывали споры между художниками. Ларионов заявил, что берет себе стену». Произведение, которое последует, неразрывно связано с этим неподходящим для обычных картин местом. Далее Шемшурин еще раз отмечает эту связь с местоположением, со стеной выставочного зала: «Приходившие видели Ларионова, занятого с взятой им себе стенкой. Чего он делал в первые дни, никто не понимал, но то была не картина, что он делал. Да и все понимали, что писать картины на выставочной стенке было нельзя» [25, *134*].

Что сделал Ларионов? В письме, написанном во время выставки В. Д. Поленову, Шемшурин предлагает следующее описание этого:

«Ларионов написал свой автопортрет, который вышел прямо на стене. Т. к. тут же был вентилятор, то и он вошел в композицию. Помимо вентилятора, Ларионов наклеил картонку из-под шляпы, обрывки географических карт, протянул веревки, завернул полосы картона и т.п. Назвал все это лучизмом» [26].

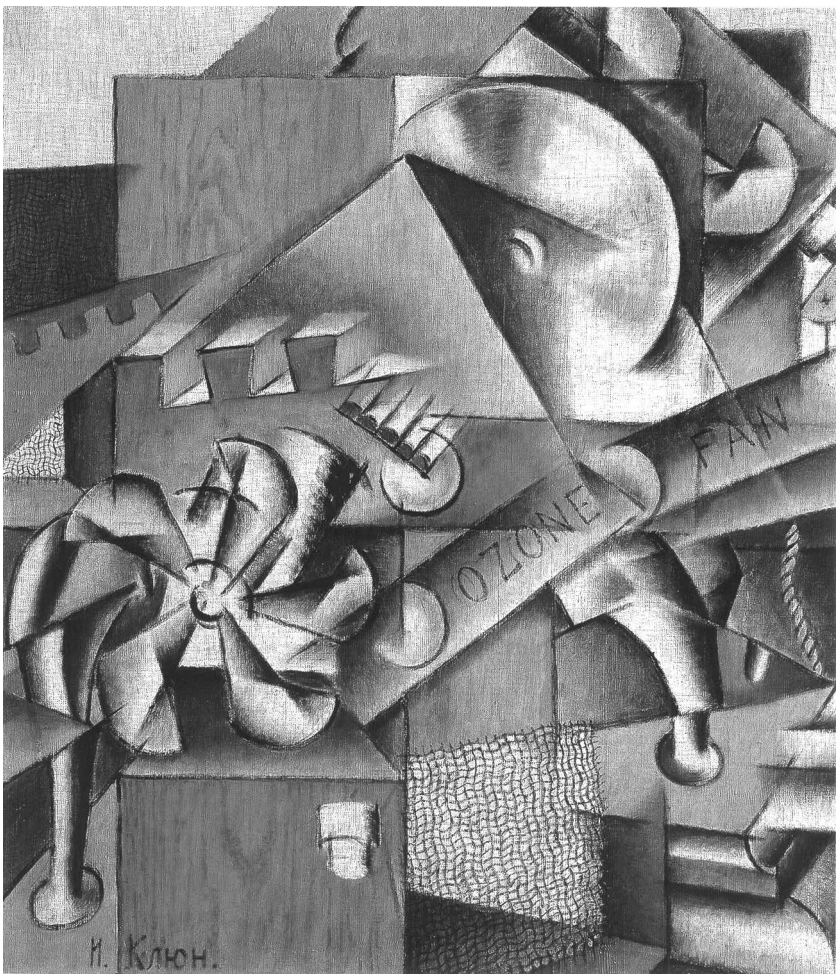
Яков Тугендхольд в «Северных записках» описывает это произведение несколько иначе:

«Ларионов решил, что можно вовсе обойтись без холста, показав публике настоящие вещи, весело расцвеченные краской или даже в натуральном их виде. И вот на другом портрете Гончаровой из бумаги наклеена настоящая парикмахерская коса. Затем он “пригвоздил” к стене палки, подрамники, шляпную коробку, бутылку, куски спирально перевернутой бумаги, военные карты и газетные вырезки, все это расцветил кистью – и получился “пластический лучизм”» [22, *104*].

Близкий друг Ларионова Сергей Романович в своих воспоминаниях писал о «произведении, отмеченн[ом] чертами современности, [которое] представляло несколько отвлеченных элементов, соединенных с женской косой и вентилятором, крутившимся и придававшим всем этим формам “динамический смысл”» [21, *837*].

Несмотря на расхождения описаний, ясно, что Ларионов предложил продлить принципы коллажа, с которым он мог ознакомиться в 1914 году в Париже во время совместной выставки с Н. Гончаровой в галереи Поля Гийома [32]. Тот факт, что элементы коллажа были раскрашены, намекает на его знакомство с современными работами Пикассо – такими, как его «Чаша, трубка, туз треф и кубик», 1914[1]. Но Пикассо раскрашивает

[1] Pablo Picasso, *Verre, pipe, as de trèfle et dé*, лето 1914 г. (деревянные и металлические элементы, окрашенные на деревянной базе, окрашенной маслом. Диаметр 34 см, глубина 8,5 см. Париж, Musée Picasso).



2. И. Клюн. *Озонатор (электрический переносный вентилятор)*. 1914. Масло, холст, 75 × 66 см. Русский музей, Санкт-Петербург. (№ 3 в каталоге «Первой футуристической выставке картин “Трамвай В”», Пг., 1915)

ежедневные предметы, маскируя их обычный смысл и предназначение, настаивая на произвольности знака: таким образом наконечник карандаша превращается в игральный кубик. Композиция Ларионова не ищет многозначности. Напротив, она отсылает нас к своим составным частям: вентилятор является одновременно *знаком* своей функции и – в буквальном смысле – *двигателем* произведения (своего рода дань итальянскому футуризму). Если в контррельефах его современника Татлина структура порождалась физическими и пластическими свойствами ежедневных материалов, которые ее составляли [33, *42–52*], то у Ларионова конструкция порождалась движением механизма.

Работу Ларионова, конечно, можно интерпретировать как иронический ответ на увлечение русских кубофутуристов машинами, на желание живописно воспроизвести механическое движение (которое заметно в «Озонаторе» Ивана Клюна, выставленном на «Трамвае В» в Петрограде за несколько недель до московской выставки «1915 год» [илл. 2]) и как



3. И. Пуни. *Рельеф с молотком*. 1920–1921 (авторское повторение настенного монтажа 1914 года, выставленного на «Трамвае В»). Молоток, картон, гуашь, 80 × 65 × 9 см. Архив Пуни, Цюрих

ответ на присутствие предметов быта в посттатлинских коллажах (например в настенном монтаже Ивана Пуни «Рельеф с молотком», который тоже был показан на «Трамвае В» [илл. 3]). Но у Пуни еще оставалась картинная плоскость в качестве носителя (молоток был подвешен на фоне трех окрашенных картонных поверхностей), а Ларионов работал прямо на стене. И если Клюн переводил движение на живописную плоскость с помощью повторения формы пропеллера и наложения живописных планов, то Ларионов заменил этот кубистический анализ произвольного статуса живописного знака автоматически генерированным произволом (движением вентилятора)[1].

Шемшурин был прав: «то была не картина, что он делал». Или, во всяком случае, не только картина. Композиция Ларионова работала с пространством выставки как с пространством ощущения, которое преобразует выставленные произведения и воздействует на публику, таким образом ища ту «наивысшую реальность предмета», о которой он писал в 1913 году в своем тексте «Лучизм» [15, *14, 18, 19*].

Интересно, что произведение Ларионова не осталось изолированным предложением в рамках этой выставки. Наоборот, оно привело в движение других участников «вне каталога». Их работы тоже раздвинули границы произведения и выставочного пространства. Серия коллажеобразные конструкций, не имевших рам и подставок, оккупировала другие граничные территории выставочного пространства: «Оказалось, что незанята часть стены в первом зале, ближе к двери, и стены на лестнице. И вот, в день открытия, на этих местах появилось то, чего Ларионов не ожидал. На стене появился цилиндр и жилетка с подписью “Портрет Маяковского”. Еще дальше ко входу: рубашка и мочалка с подписью “Бурлюк в бане”. Кто-то повесил половую щетку» [25, *134*].

Описания этих работ в рассказах разных свидетелей снова не совпадают, как видно на примере произведения Маяковского: «Маяковский смонтировал на стене половину своего цилиндра» [А. Моргунов, 6, т. 2, *104*]; «Маяковский выставил свой автопортрет. Приклеил половину своего цилиндра, перчатку, книгу со стихами, сдачу карт игральных, обрывки

[1] Мой анализ отличается от предложения Глеба Поспелова видеть в этой работе предвестие кинетического искусства [17, *324–332*].

“Русского слова”, промежутки между этими вещами закрасил» [25]; «Маяковский <…> выставил половину своего цилиндра, свою черную перчатку, забрызгал стену черными полосами <…>» [22, *105*]. Работа Бурлюка иногда приписывается Лентулову («Лентулов приволок рубашку, панаму, мыло, повесил на стену, что-то подмалевал, назвал портретом Бурлюка» [26]), в разных ее описаниях рубашку заменяют брюки или сапоги, вместо губки появляются мыло, пустая бутылка и стаканы [12, *500–514*; 24, *124, 125*].

Несмотря на несовпадение описаний, они ясно свидетельствуют о принципе метонимического портрета: все импровизированные выступления художников «вне каталога» были связаны с экспонированием вещей личного обихода (коса, одежда, предметы гигиены). Они были в прямом смысле слова «самопортретами», как назвал их Маяковский [22, *109*]: произведенный самим собой, и сам по себе произведение. Но на другом уровне, эти работы были знаковым портретом современного художника таким, каким его видела и часто осмеивала пресса.

Метонимические портреты Маяковского, Лентулова, Бурлюка и Ларионова показывали, что не только их произведения, но и сами они, художники – часть выставки. Расположение этих композиций в пограничных пространствах галереи (на лестнице, над порогом, на неудобных стенках) являло собой метафору общественного положения современного художника, накрепко связанного с символическим пространством галереи и вместе с тем постоянно ищущего из нее выход. В этом выражалась как потребность контакта с публикой, так и нарочитый антагонизм авангарда [13, *99–122*].

Импровизированные конструкции на выставке «1915 год» были непрочны и разнородны, но все они настойчиво указывали не только на вещественность стен как полноправных частей произведения, но и на символическую роль стены и галерейного пространства в целом, как рамы искусства. Выбор граничных, пороговых мест (дверь, лестница, узкая стена) неслучаен. Место таких непрочных произведений не в эстетическом «белом кубе» [16]. В этом смысле, *самопортреты* – скорее апотропеические маски [9, *443–455*], которые заклинают пространство «чистого» искусства и ищут, наоборот, связь с временем и пространством «реальности».

Эти выступления могут, конечно, толковаться как примеры «карнавального, балаганного начала» авангардных проявлений [18]. Я предлагаю рассматривать их в более конкретном, общественном, а не только игровом пространстве. В этом смысле, они – знак желания художников переосмыслить сложившиеся представления о границах и формах существования художественного произведения (картина, мольберт, скульптура, пьедестал), роли художника, пространстве экспонирования работ. Ниспровергая установленные границы, они искали способы переживать произведение одновременно в его образности *и* в его вещественности, воспринять его всеми органами чувств (а не только взглядом), учитывая место и контекст его расположения и (наперекор музейной вечности) краткость и непрочность его показа.

В частности, произведение с вентилятором Ларионова наводит на мысль о возможностях, возникающих в условиях демонстрации картины на выставке. И, соответственно, о выставке как условии возникновения таких возможностей для современной картины. С одной стороны, его произведение не может «пережить выставку», поскольку оно обусловлено свойствами ее пространства, нерасторжимо со стеной и встроенным в нее вентилятором. Но, с другой стороны, само создание такого произведения делает выставку новой «сущностью», которую нельзя свести к сумме показанных на ней работ. Произведение порождается реальным пространством выставки, но оно в свою очередь превращает выставку в событийное пространство.

В практиках авангардных художников выставки не были местом единения или приобщения к общей эстетической идее, как об этом могли мечтать Бенуа или Кандауров. Художники раннего XX века ясно понимали, что выставки не нейтральны, что их время и пространство влияют на выставленные произведения и воздействуют на зрителей, что в них есть потенциал действия, а иногда и действа.

Еще одно свидетельство о роли пространства и его границ на выставке «1915 год» можно найти в статье, которую ей посвящает журнал «Русская мысль»: « Идя на выставку 1915 год, я не знал, к кому я иду, но едва я открыл *двери подъезда*, как все стало ясно: желтые круги, наляпанные *на окнах*, стены *лестницы*, запачканные линиями, пятнами, кусками обоев, кусками газет, ложками и плевками, сразу сказали: Ты у них. Имена их суть многи. Они и бубновые валеты, и бурлюки, и футуристы, и скандалисты – называй как хочешь» [27, *4*, курсив мой]. Автор этой саркастической статьи, Сергей Яблоновский, обыгрывал в ней имя одного из участников, скульптора Оскара Мещанинова[1], которое становилось метафорой всей выставки и русского современного искусства в целом: «С одной стороны, он Оскар. Чуть-чуть что не Оскар Уайльд. <…> Немножечко похож, чуть-чуть похож, как карикатура на оригинал, а все-таки похож. С другой стороны – это несомненный Мещанинов. Великий Мещанин, несущий с собою грубость, дикость, необыкновенное самомнение и разрушение всего крупного <…> во имя утробных интересов» [27, *4*]. В своих воспоминаниях, искусствовед Николай Пунин изменил заголовок этой статьи на «Оскал мещанина» и, ссылаясь на слова Малевича, рассказывал, что после выхода статьи Алексей Моргунов «принес большой гвоздь, сено и паклю. Паклю и сено обвязал веревкой и повесил на гвоздь против самого входа, подписав: “Мозги Яблоновского”. Сено и пакля провисели всю выставку» [19, *32*; 1, *3*]. Если верить свидетельству Пунина, то сооружение Моргунова оказалось очередным метонимическим портретом – в этом случае, карикатурой журналиста – подвешенным снова же в пограничное, «пороговое» место выставочного пространства.

[1] Скульптор Оскар Мещанинов (Витебск, 1884 – Лос-Анджелес, 1956) в те годы жил и работал в Париже, в ателье Жозефа Бернара, выставлял свои работы на Осеннем салоне.



4. Опытная сжатая экспозиция различных художественных течений предреволюционной эпохи: искусство 1907–1917 годов. Русский музей, залы первого этажа основного здания, 1931–1932. Фотография. Архив Русского музея, Санкт-Петербург

Может быть, этот анекдот, хотя бы отчасти, объясняет почему в 1931 году, в последний год службы Николая Пунина в Отделе новейших течений Русского музея, первый зал «Опытной сжатой экспозиции различных художественных течений предреволюционной эпохи», представил не столько историю художественных произведений, сколько историю выставок авангарда[1]. В центре зала специально построенная структура одновременно представляла как сами произведения, так и контекст их появления (илл. 4). В ее внутренней части, построенной в виде открытой книги, с правой стороны была устроена «страница» искусства символизма, на которой была нарисована виньетка журнала «Мир искусства» и висела картина «Осмеянный поцелуй» К. Сомова (1908). С другой же, левой стороны, «страницу» авангардных проявлений как площадь борьбы и диспута метафорически воплощала картина «Борцы» Н. Гончаровой (тоже 1908). Эта стена была на треть выше стенки символизма и именно здесь, под потолком, были воспроизведены фрагменты афиш и пригласительных билетов с названиями выставок («Бубновый валет» 1910-го года, «Ослиный хвост», «Мишень», «№ 4 Футуристы…», а также «Трамвай В» и эмблема общества «Бубновый валет»). Эта своего рода вывеска, обрамляя картину Гончаровой, указывала на публичное пространство авангардного творчества.

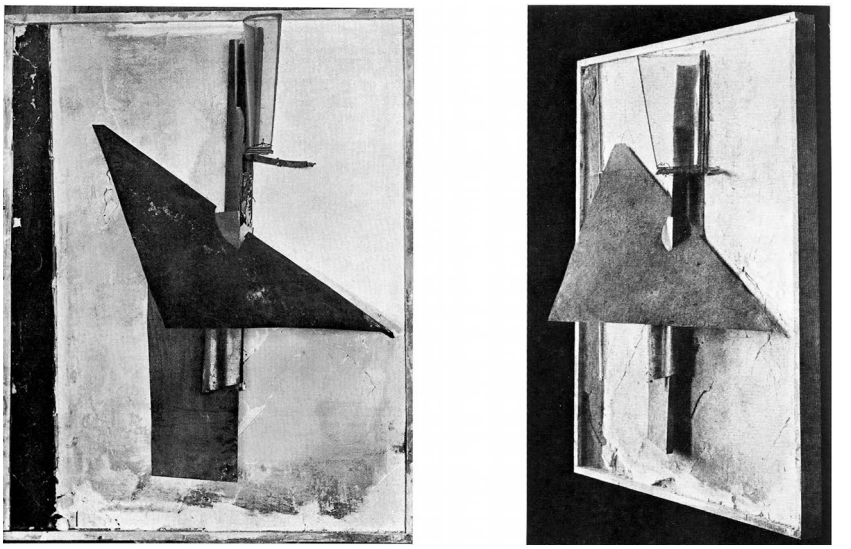
На внешней же стороне этой структуры, стоящей в центре музейного зала, были помещены эскизы декора и костюмов Владимира Татлина

[1] Экспозиция открылась 15-го июня 1931 года и продолжалась до 1932 года. Подробнее см работы И. Н. Карасик [10, *67–73*] и М. Членовой [30, *154–198*]. Авторство Пунина как организатора этой выставки несколько спорно, ввиду заявления об отставке из Отдела новейших течений, которое он подал в мае 1931 года, за месяц до открытия выставки [30, *158*]. Несмотря на это он считается одним из ее авторов вместе с Верой Николаевной Аникиевой, которую Ирина Карасик характеризирует как его «ближайшая ученица и сотрудница» [10, *71*].



5. Опытная сжатая экспозиция различных художественных течений предреволюционной эпохи: искусство 1907–1917 годов. Русский музей, залы первого этажа основного здания, 1931–1932. Фотография. Архив Русского музея, Санкт-Петербург

к спектаклю «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольф» (1911). Они висели рядом со стеной, занятой коллажем из афиш, газетных вырезок и других документов публичных акций поэтов и художников авангарда. Но центральное место в этом же первом зале было отведено именно выставке «1915 год». К ней отсылала импозантная кукла-пугало Маяковского (хотя, наверное, эта ассоциация был понятна только посвященным), которую мы можем описать как вариант «самопортретов» выставки «1915 год» (илл. 5). Фигура выше человеческого роста состояла из большой кофты (намек на известнейшую желтую блузу поэта и на его поэму «Кофта фата», строки которой были воспроизведены рядом), чрезмерно длинный рукав которой придавал футуристическое движение установке. Оно сопровождалось строчками самого Маяковского: «Эй вы, небо! Снимите шляпу, я иду!». Верхняя часть этого «портрета» состояла из пенсне и шляпы на палке, а вместо ног с одной стороны был помещен кусок водосточной трубы, «прямая иллюстрация другого стихотворения Маяковского, которое, кстати, приведено тут же <…>: “А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?!”» [10, *70*]. Интереснее всего левая часть «тела», представляющая из себя светлый конус на темной плоскости (левая нога). Эта геометрическая конструкция располагалась рядом с вырезанным бумажным треугольником на полу, указывающим на ее местоположение, что в целом сильно напоминает одно из самых скандальных произведений, представленных «вне каталога» на выставке «1915 год»: «Живописный рельеф 1915 год» Владимира Татлина (илл. 6). Именно он и был главным объектом критики Тугендхольда, причиной его обвинений в том, что современное искусство стало рабом вещей: «Это целое сооружение, в поте лица “сгвожденное”: на загрунтованной гипсом доске перегнутый железный лист и половина стеклянной банки – комбинация черных, серых и грязно-белых оттенков и “пересекающихся плоскостей”. <…> Смотреть



6. В. Татлин. *Живописный рельеф 1915 год*. 1915. Работа не сохранилась. Вероятные материалы: железо, штукатурка, стекло, гудрон. 110 × 85 см

на эту рухлядь следует только с одной точки, для чего на полу выставки автором начертан знак, указывающий на то место, куда должен становиться зритель» [22, *105*][1].

Лестно думать, что восстановление метонимического портрета участника футуристических выставок в 1931 году не состоит только из эпатажных предметов обихода и стихов Маяковского, но содержит и эмблематическое произведение Татлина, которое не только ввело в историю пространства выставки «замену натюрморта написанного – настоящими мертвыми вещами» [22, *105*], но и учло важность присутствия зрителя, указав ему точку обзора.

Если эта «самопортретная» фигура и являлась «реконструкцией» метонимических портретов выставки «1915 год», то неслучайно ее расположение в зале Русского музея было пограничное (рядом с проходом), напоминая этим о значении выставочного пространства. Исследователи экспозиции 1931 года спорят о том, была ли эта сжатая выставка открытой критикой формализма и упадка искусства капитализма [30, *154–198*] или своего рода «эзоповским языком» [10, *73*], с помощью которого ее организаторы пытались воздать хвалу авангарду. Видимо, присутствовало и то, и другое. Но, быть может, установка этого зала позволила Русскому музею в 1931 году незаметно отдать должное не только искусству авангарда, но и в целом интересу дореволюционных художников к выставкам как к публичному пространству диалога.

[1] В романизированных воспоминаниях Валентины Ходасевич эта конструкция также подробно описывалась: «За час до открытия в первом зале ползал по полу Татлин – недалеко от входа он прибивал к полу железный угольник солнечных часов, от которого по диагонали к месту, где должна была висеть “Мадонна”, прочерчена белой краской линия примерно в три сантиметра шириной» [24, *125*].

Литература

1. *Анон*. Среди футуристов // Вечернее время. 1915. 30 марта. № 213. С. 3.
2. *Анон*. Помощь разоренной Польше // Русское слово. 1915. 25 марта. № 68.
3. *Анон*. Что дают нам выставки? // Московская газета.1912. 2 января. № 167. С. 2.
4. *Бенуа А.Н.* О наших выставках // Мир искусства. 1904. Вып. XII. С. 47–50.
5. *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V–A–C press, 2014.
6. *Вакар И.А.*, *Михиенко Т.*Н. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: RA, 2004.
7. *Волошин М.А.* Художественные итоги зимы 1910–1911. (Москва) // Русская мысль. 1911. № 5; *Он же*. В России и за границей. Там же. С. 25–32.
8. Выставка живописи 1915 год. М.: Художественный Салон. Большая Дмитровка, 11, n.d.
9. *Илюхина Е.А.* Маски М. Ларионова и Н. Гончаровой // Авангард и театр 1910-х–1920-х годов / Коваленко Г.Ф. (сост.). М.: Наука, 2008. С. 443–455.
10. *Карасик И.Н.* Русский авангард: проблемы музейной и выставочной репрезентации («Опытная сжатая экспозиция искусства эпохи кризиса капитализма» в Русском музее) // Искусство XX века. Итоги столетия. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2003. С. 67–73.
11. *Краусс Р.*Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал. 2003.
12. *Крусанов А.В.* Русский авангард. Боевое десятилетие. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. Кн. 2.
13. *Крусанов А.В.*, *Шифрин Б.*Ф. «Заклятие смехом»: футуризм в карикатурах // Авангардное поведение. Сборник материалов / Карасик М.С. (сост.). СПб.: М.К./Хармсиздат, 1998. С. 99–122.
14. *Лапшин В.П.* Из истории формирования выставочных экспозиций в России (кон. XIX – нач. XX века) // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству XX века /Дехтерева А.В., Степанян Н.С. (сост.). М.: НИИ Российской академии художеств, 2001. С. 17–36.
15. *Ларионов М.Ф.* Лучизм. М.: Изд. К. и К., 1913.
16. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба: идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
17. *Поспелов Г.Г.* Лучизм Ларионова как предвестие кинетического искусства // Очерки визуальности. О картинах и рисунках. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 324–332.
18. *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990.
19. *Пунин Н.Н.* В борьбе за новейшее искусство (искусство и революция). М.: Энциклопедия русского авангарда, 2018.
20. *Ракитин В.И., Сарабьянов А.Д.* Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. В трех томах. М.: RA, 2013.
21. *Романович С.М.* О Михаиле Ларионове. Воспоминания // Русское искусство. XX век. Исследования и публикации / Коваленко Г.Ф. (сост.). М.: Наука. 2008.Т. 2. С. 837.
22. *Тугендхольд Я.А.* В железном тупике (По поводу одной московской выставки)». Северные записки. 1915. Июль–август. С. 102–111.
23. *Тугендхольд Я.А.* Новый талант // Русские ведомости. 1915. 29 марта. № 71. С. 6.
24. *Ходасевич В.М.* Портреты словами. Очерки. М: Галарт, 1995.
25. *Шемшурин А.А.* Воспоминания [Отдел рукописей государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Ф. 339/6. Ед. хр. 11]. Цит. по Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Сарабьянов А.Д. (сост.). М.: Советский художник, 1992. С. 134, 135.

26. *Шемшурин А.А.* Письмо В.Д. Поленову. 1915. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 283; воспроизведено на сайте «Розановский центр. Ольга Розанова и первый авангард». Март–апрель 1915. Выставка живописи «1915 год», Москва // URL: http://rozanova.net/second_page.pl?id=226&catid=17 (дата обращения 21.11.2019).
27. *Яблоновский С.В.* Выставки. Оскар Мещанинов // Русское слово. 1915. 25 марта. № 68. С. 4.
28. *Bowlt John E.* Dada in Russia // Dada / Dimensions / Foster Stephen C. (ed.). Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.P. 221–248.
29. *Bowlt John E.* The Cow and the Violin // «Event» Arts and Art Events / Foster Stephen C. (ed.). Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1988.P. 137–163.
30. *Chlenova M.* On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1932. New York: Columbia University, 2010.
31. *Dulguerova E.* Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900–1916). Dijon: Les presses du réel, 2015.
32. Exposition Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow. Paris: Galerie Paul Guillaume, 1914.
33. *Gough M.* Faktura. The Making of the Russian Avant-Garde // RES. 1999. № 36. P. 32–59.
34. *Romachkova L.I.* (ed.). Kandinsky et la Russie. Martigny: Fondation Pierre Giannada, 2000.

Екатерина Бобринская
Ekaterina Bobrinskaya

Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина
New Anthropology in Works of Vasily Chekrygin

Аннотация. В статье рассматривается концепция новой антропологии в творчестве Василия Чекрыгина в контексте научных и философских идей его времени. Антропология Чекрыгина опиралась на новые концепции жизни, на открытия в области биологии и химии, на новые представления о материи. Парадоксальный сплав научно-оккультной мысли и идей христианской антропологии стал важнейшим компонентом в творчестве Чекрыгина. Чекрыгин создает свой антропологический проект на пересечении двух парадигм культуры – христианской и научно-оккультной. Соединение столь разнородных концепций в творчестве художника не было случайным биографическим фактом. Оно позволяет увидеть некоторые принципиальные для русской культуры 1910-х – начала 1920-х годов проблемы и антиномии.
Ключевые слова. В. Чекрыгин, космизм, антропология, новый человек, русское искусство, Н. Федоров.

Abstract. The article considers the concept of new anthropology in the works of Vasily Chekrygin in the context of scientific and philosophical ideas of his time. Chekrygin's anthropology drew on the new concepts of life, discoveries made in biology and chemistry and new ideas of matter. A paradoxical fusion of scientific and occult thought coupled with ideas of Christian anthropology formed a crucial component of Chekrygin's works. The artist produced his anthropological project at the intersection of two cultural paradigms: that of Christianity, on the one hand, and scientific and occult, on the other. This blend of such heterogeneous concepts was not an accidental fact of the artist's biography. It makes it possible to see certain problems and antinomies that were fundamental to the Russian culture of the 1910s through the early 1920s.
Keywords. V. Chekrygin, cosmism, anthropology, new man, Russian art, N. Fyodorov.

Новый человек – одна из главных утопий русского и европейского искусства начала XX столетия. В те годы возможные и даже неизбежные трансформации человека предчувствовали самые разные деятели культуры. Петр Успенский, чьи книги были хорошо известны в художественных кругах, в 1911 году писал: «Человек – форма переходная по преимуществу,

двигающаяся, становящаяся, меняющаяся почти на наших глазах» [12, *87*]. Антропологические фантазии, которые принято соотносить с искусством модернизма, обычно связывают с проектами человека-машины, с радикальным изменением природной формы человека, созданием симбиоза живого и механического. Машинный пафос в образах нового человека в начале XX столетия преобладал. Однако иногда фантазии о человеке-машине вступали в, казалось бы, невозможные взаимодействия с виталистскими и религиозными идеями. В творчестве Василия Чекрыгина именно такие взаимодействия стали решающим фактором в сложении его версии новой антропологии.

В начале XX столетия неовитализм представлял заметную тенденцию в размышлениях о новом человеке. Антимеханицистская антропология опиралась на новые концепции жизни, на открытия в области биологии и химии, на новые представления о материи (вибрационные теории, излучаемость, электромагнитые волны и проч.). Первочастицы жизни, протоплазма и «живое вещество»; энтелехия Ханса Дриша, управляющая живой материей; «клеточная душа» Эрнста Геккеля; «биогенный эфир» Александра Данилевского – вот лишь некоторые примеры обширного круга идей, способствовавших распространению новых представлений о живом организме, о материи и человеческом теле. Возможность проникновения в глубины органической материи, ее трансформации не только на уровне клетки, но и на невидимых уровнях излучений, вибраций и волн открывала головокружительные перспективы творческого вторжения в человеческий организм, изменения границ живого и не живого.

Из этих идей, носившихся в воздухе, постоянно обсуждавшихся не только в научных статьях, но также в многочисленных публикациях в массовой прессе, складывается новая антропология, постепенно проникающая в искусство. В «форме человека» происходят существенные изменения. Человеческое тело теряет устойчивый, замкнутый контур. Оно предстает вовлеченным в тончайшие движения, колебания окружающей среды, оказывается частью пространства, пронизанного излучениями и вибрациями. Такие тела можно видеть на многих картинах неоимпрессионистов и футуристов (Ж. Сера «Парад» 1889; Г. Превиати «Возвращение благочестивых женщин» 1910; Л. Руссоло «Запах» 1910; К. Карра «Выходящие из театра» 1910). Разомкнутая телесность излучений, световых волн и электромагнитных полей появляется в произведениях Ф. Купки («Женщина, собирающая цветы» 1910–1911) и М. Дюшана («Портрет доктора Думучеля» 1910).

В антимашинную линию новой антропологии вписываются также некоторые русские проекты. Прежде всего лучизм Михаила Ларионова и его соратников. В лучистских произведениях Ларионова также исчезают замкнутые тела. Тело человека оказывается вовлечено в световые и энергетические потоки окружающего пространства, кроме того – живое тело способно само излучать «лучистую материю» («Женщина за столиком» 1912; «Лучистый портрет» 1913). Неустойчивая, открытая форма человека появляется также в произведениях соратников Ларионова (М. Ледантю «Портрет М. Фабри» 1912, «Дама в кафе» 1910-е).

От такой антимашинной антропологии отталкивался в своем творчестве Василий Чекрыгин. Чекрыгин в 1910-е годы сотрудничал с Ларионовым, участвовал в организованных им выставках. После отъезда Ларионова из России он сохранил с ним связь и в письмах подробно обсуждал свои художественные проекты. Тем не менее в своем творчестве Чекрыгин предстает, скорее, антиподом Ларионова. Парадоксальный сплав научно-оккультной мысли и идей христианской антропологии стал важнейшим компонентом в творчестве Чекрыгина. В отличие от Ларионова, не обращавшегося к иконографическим христианским источникам, Чекрыгин создает свой антропологический проект на пересечении двух парадигм культуры – христианской и научно-оккультной. Соединение столь разнородных концепций в творчестве художника не было случайным биографическим фактом. Оно позволяет увидеть некоторые принципиальные для русской культуры 1910-х годов проблемы и антиномии.

* * *

Существует устойчивая привычка соотносить концепции нового человека исключительно с секулярными идеями науки и философии. Мне хотелось бы указать на еще один контекст – по сути первичный и выступающий точкой отсчета для философских и социальных концепций. Контекст христианский. Антропология изменений, трансформаций и радикального преображения человека (не только внутреннего, но и человеческого тела) – основа христианского воззрения на человека. В посланиях ап. Павла неоднократно говорится о христианском человеке как задаче и проекте, должном реализоваться, раскрыться в истории. В Послании к Колоссянам читаем: «Не говорите лжи друг другу, совлекшись ветхого человека с делами его и облекшись в нового, обновляемого к познанию по образу Сотворившего его» (Кл. 3: 9–10). Или в послании ап. Иоанна: «… еще не открылось, что будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему» (1И. 3: 2). Онтологическая трансформация человека, преодоление границ наличной человеческой природы ставится как задача и рассматривается как искомая перспектива для реализации христианского человека. Изменение человека возможно прежде всего в эсхатологической перспективе, в грядущем воскресении. Этот проектный, обращенный к радикальным трансформациям образ христианского человека, безусловно, продолжал играть важную роль и в секулярной культуре, представая часто как скрытый, а нередко – искаженный архетип для модернистских проектов. Для Василия Чекрыгина христианский контекст стал одним из главных.

Другой компонент новой антропологии Чекрыгина – широкий круг научно-оккультных идей, связанных с неовитализмом. Представление о человеческом организме, не укладывающемся в физико-химические параметры, присутствие в природе человека некой «жизненной силы» или энтелехии, управляющей живым организмом, стали основными идеями неовитализма в конце XIX начале XX века. Уже современники отмечали параллели между неовиталистскими идеями и некоторыми концепциями

христианских авторов. Прежде всего такие параллели обнаруживались в размышлениях о воскресении умерших и устроении человеческого тела. «В первичных элементах Св. Григория Нисского, – говорилось в одной из публикаций Богословского вестника за 1912 год, – легко усмотреть очень близкое сходство с жизненными первоэлементами современного, возрожденного витализма» [10, *10*]. Первочастицы жизни, лежащие вне границ физического бытия, только умопостигаемые, но способные, вступая во взаимодействие с материей, формировать неповторимые живые организмы, были нередким мотивом в христианской антропологии. Афинагор Афинский писал о «неуловимых частицах тел», по смерти человека, «соединяющихся со стихиями и частями вселенной» [1, *15*] и в воскресении собирающихся в новое тело. В антропологии Григория Нисского сверхчувственная субстанция («умопостигаемые начала для возникновения тел»), состоящая из «первичных элементов, созданных в начале миротворения» [10, *10*], рассматривается как глубочайшая основа души. Эти первичные элементы представляют собой «вполне реальные, но бестелесные и лишь умопостигаемые сущности» [10,*10*]. Первоэлементы души оставляют на первоэлементах тела свои особые знаки или отпечатки[1]. «В душе, – как пишет Григорий Нисский, – и по отрешении от тела остаются некоторые знаки», позволяющие в момент воскресения узнать родственное ей, и тогда «душа снова повлечет к себе сродное и собственно ей принадлежащее» [11, *188*].

Важно отметить, что сама христианская антропология претерпевает еще в XIX столетии определенные изменения. В богословские размышления о человеке часто включаются данные современных научных теорий, открытия экспериментальной науки. В этом плане, вероятно, одной из самых показательных можно считать полемику между святителем Игнатием Брянчаниновым и святителем Феофаном Затворником. Дискуссия развернулась после публикации в 1863 году книги Игнатия Брянчанинова «Слово о смерти», где он, опираясь на современные ему учения о газах, рассматривал человеческую душу как тонкое «эфирное тело». Идеи святителя Игнатия о «тонкой эфирной телесности» ангелов и душ получили широкую известность. Святитель Феофан в ответном сочинении с выразительным названием «Душа и ангел – не тело, а дух» (1891) обвинил оппонента в «ультра-материализме». Не вдаваясь в детали этой яркой

[1] Теория Григория Нисского получила название «сфрагидизм» (от σφραγίς – печать, отпечаток): «Поелику душа естественной какой-то дружбой и любовью была расположена к сожителю – телу, то хранится тайно в душе какая-то дружеская связь и знакомство вследствие сраствореня со свойственным, как бы от каких-то наложенных природой знаков, по которым остается в ней неслитная общительность, отличающая свою собственность. Посему, когда душа снова повлечет к себе сродное и собственно ей принадлежащее, тогда какое, скажи мне, затруднение воспретит Божественной силе произвести соединение сродного, поспешащего к своей собственности по некоему неизъяснимому влечению природы <…> Посему нет ничего несообразного с разумом верить, что произойдет снова отрешение воскресших тел от общего к своему собственному» [11, *187, 188*].



1. В. Чекрыгин. Души. 1914–1915. Холст, масло. Частное собрание

полемики, отмечу что и сам Феофан Затворник обращался к учению об эфире. Он писал о «тончайшей стихии», которая «все проникает и всюду проходит, служа последнею гранью вещественного бытия»; «сама душа – дух – невещественна; но оболочка ее – из этой тонкой невещественной стихии» [13, *51*]. Более того в своих текстах святитель Феофан использовал такие современные образы, как электричество, беспроволочный телеграф и излучения для описания действия молитвы и общения в духе [13, *57*]. Схожие воззрения (конечно, с важными корректировками) были распространены также в кругах спиритов и теософов. Можно отметить, что в ранних работах «Души» (1914–1915) Чекрыгин почти буквально воспроизводит эфирную телесность души, о которой много писали в те годы. (илл. 1) Светящийся конур тел в работе Черыгина отсылает, например, к описаниям у Феофана Затворника нетелесного, ангельского зрения, способного видеть эфирное тело души: «взглянув на землю, вы увидели бы вместо разнообразной массы людей некие тени светлые, полусветлые, туманные, мрачные» [13, *53*].

Без преувеличения можно сказать, что вся атмосфера культуры начала XX столетия была полна идеями новой антропологии, в которой христианские, научные и оккультные идеи образовывали подчас парадоксальный сплав. Эта атмосфера и стала тем культурным контекстом, в котором развивал свои идеи Василий Чекрыгин.

Еще один важный контекст для антропологии Чекрыгина связан с радикальными фантазиями и ожиданиями, которые породили русские революции 1917 года. Концепции радикальной трансформации человека в послереволюционное время стали важной частью русской культуры. Очень

часто в этих теориях социально-политический радикализм сопутствовал радикализму антропологическому. Грезы о финальной революции, должной преобразить человеческую природу и освободить человека от последнего гнета – от смерти, воодушевляли анархо-футуристов, биокосмистов и пролеткультовцев[1]. Достижение бессмертия и воскрешение умерших обсуждались в 1920-е годы как насущные задачи, поставленные революционной эпохой. П. Иванницкий (член группы биокосмистов) писал в те годы: «Пролетарское человечество, конечно, не ограничится осуществлением бессмертия только живущих, оно не забудет погибших за осуществление социального идеала, оно приступит к освобождению "последних угнетенных", к воскрешению прежде живших. Ведь материальная основа человека (атомы его организма) принципиально не исчезает, и, следовательно, есть надежда на ее восстановление» [6, *8*]. В своих размышлениях художники и литераторы обращались не только к философскому наследию Николая Федорова, но и к многочисленным научным экспериментам начала XX века. В России и в дореволюционное время, и после революции различные ученые предпринимали попытки оживления (отдельных органов, частей тела или клеток живого организма), а также продления жизни путем криоконсервации или анабиоза[2]. Биокосмист А. Святогор писал в те годы: «Пред человеком (человечеством) открываются грандиозные перспективы, каких еще никогда не было. Борьба со смертью уже не является принципиально невозможной (опыты Штейнаха, Андреева, Кравкова и др.). Возможность индивидуального бессмертия (иммортализм) уже можно обосновать научно, а завоевания физики и техники дают основания к научной постановке космической проблемы (интерпланетаризм). <…> Высшее благо – это бессмертная жизнь в космосе. Высшее зло – смерть. <…> Поставленная проблема требует от человека страшной свободы» [9, *414*].

Именно в этом в пространстве культуры, где проблема трансформации природы человека занимала одно из центральных мест, развивал свои идеи Василий Чекрыгин.

[1] См. подробнее: *Буренина-Петрова О.* Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархобиокосмистов // Quaestio Rossica. 2019. № 1. Т. 7. С. 222–240.

[2] Анабиоз исследовал П. Бахметьев (1860–1913), С. Метальников (1870–1946) проводил эксперименты по криоконсервации клеток; опыты по оживлению проводили А. Кулябко (1866–1930), С. Брюханенко (1890–1960), Ф. Андреев (1879–1952) и др. Проблематика бессмертия и воскрешения интересовала в те годы В. Бехтерева (Бессмертие с точки зрения науки // Вестник знания. 1918. Вып. 2. С. 2–19). Биокосмист А. Ярославский в 1922 году опубликовал «Поэму анабиоза», где описал погружение мира в анабиоз («Челюсти Анабиоза / Завтра захлопнут мир»), работу по преобразованию несовершенств мира во время ледяного сна и пробуждение в прекрасное завтра: «И когда вся работа готова / И когда, как игрушка, земля – / Просыпайтесь, живущие, снова, / В городских площадях и полях!». (*Ярославский А.* Поэма анабиоза. Петроград: Комитет поэзии биокосмистов-иммортализтов (Северная группа). 1922. С. 3).

* * *

В искусстве точкой отсчета для антропологических фантазий Чекрыгина можно считать лучизм. В одном из своих текстов он замечал: «Я бы хотел писать лучами света» [8, *222*]. В письме к Михаилу Ларионову в 1921 году Чекрыгин говорил «о свете, как орудии воскресителей» [8, *195*]. Новое тело воскрешенного человека у Чекрыгина – лучистое, световое. Об этом он неоднократно упоминает в своих текстах. Он говорит об «откровении тела человека в свете». Или о – «человеке в вихре рода, проносимого во времени, как столб огненный» [8, *246*]. Созидание-воскрешение нового тела он представляет как строительство «из огненных зерен (атомов, электронов)» [8, *247*].

В своих рассуждениях о воскресшей плоти Чекрыгин также опирается на теории «светоносного эфира», передающего и сохраняющего вибрации всех атомов, составляющих тела. Именно в этой светоносной среде в момент воскрешения первоэлементы человеческих тел, рассеянные в космосе, смогут опознать друг друга по тончайшим вибрациям и воссоединиться в новое тело. В одной из рукописей Чекрыгин так описывает в терминологии научно-оккультного знания своего времени процесс последней трансформации человеческого тела: «В руках сына – луч орудие Воскрешения. Ход и способ обращения лучей можно представить следующим образом, вибрация или содрогание, коим подвергались частицы, находясь в организме, остаются и по выходе из организма и разрушении тела <…> Лучи от этих содроганий, проникая к поверхности, идут вместе с отраженными и другими лучами, составляя не только наружный образ и живущих на ней, но и внутренний с разлагающимися в ней умершими <…> Здесь начинается строительная деятельность лучей. <…> лучи носят в себе образы существ живших, а потом умерших, образы разложенных на частицы тел, эти-то лучи, встречая частицы, воссоединяют изображенные газообразные молекулы атмосферы с твердыми на земле <…> в живые тела» [8, *41*]. Человеческое тело для Чекрыгина – это тонкая физиология колебаний, вибраций, излучений, световых и электромагнитных волн. Именно внутри этой оккультно-научной механики воссоздания нового тела мерцают следы или угадываются руины христианской традиции.

В центре антропологии Чекрыгина всегда – судьба человеческого тела, различные метаморфозы, которые претерпевает или способно претерпеть в будущем человеческое тело, сама плоть, материя. Нормальное, статичное тело человека остается на периферии его интересов. Чекрыгина интересует прежде всего измененное, разрушающееся или воссоздающееся тело человека; тело, оказавшееся в экстремальных состояниях. В сериях – «Расстрел» (1920), «Сумасшедшие» (1921–1922), «Оргии» (1918), «Голод в Поволжье» (1922) – он исследует человека в пограничных мгновениях бытия. (илл. 4–5) Еще один мотив, интересующий Чекрыгина, также связанный с меняющейся телесностью – «Беременность» (1913). Наконец, главная тема творчества Чекрыгина, к которой он обращается в последние годы жизни, – воскрешение умерших – отсылает к мотивам





2. В. Чекрыгин. *Три фигуры.* 1914–1915. Холст, масло. Пермская картинная галерея

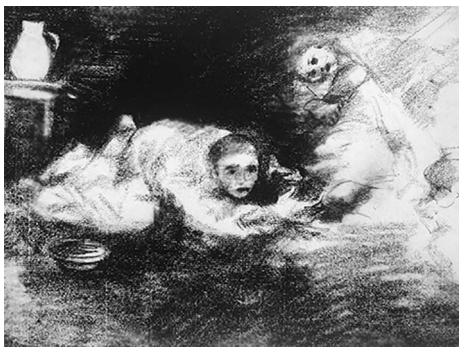
3. В. Чекрыгин. *Претворение плоти в дух.* (Мучительное). 1913. Холст, масло. Собрание С.И. Григорьянца, Москва

самой радикальной трансформации, которую может претерпеть человеческое тело[1].

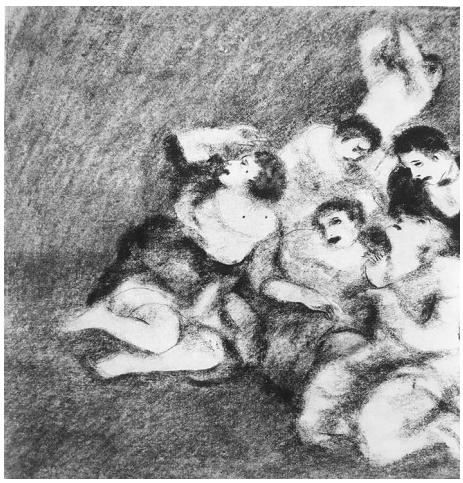
Важная особенность произведений Чекрыгина связана с прямыми обращениями к христианской иконографии и прежде всего к иконографии трансформаций тела[2]. Цитаты такой иконографии можно отметить в целом ряде его произведений. Назову лишь некоторые. Картина «Адам и Ева» (1913) представляет момент утраты райской телесности, обретения «кожаных одежд». Картина «Три фигуры» (1914–1915) отсылает к иконографии Преображения, когда по словам Григория Паламы «по особому претворению своих чувств, ученики Господни перешли от плоти к Духу» [7, *368*]. (илл. 2) Эта же тема разрабатывается в картине «Претворение плоти

[1] По словам Афинагора: «…воскресение есть некоторый вид изменения, и при том самый последний из всех» [1, *28*].

[2] Глубокая привязанность к образному и иконографическому миру иконы (и шире – религиозной живописи) была постоянным компонентом в творчестве Чекрыгина. В январе 1921 года он записывает: «Я должен уйти в мир иконы Русской, это мой родной язык» [8, *222*]. Художник часто использует в своем поиске новых образов для Воскрешающего Музея-Храма устойчивые архетипы (изобразительные формулы) из хорошо знакомой иконографии икон, помещая их в свой научно-технический проект и рассматривая как своеобразный «алфавит», из которого можно строить свою собственную иконографию. Это просвечивание традиционной иконографии, многослойность образов Чекрыгина – важное свойство его искусства.



4. В. Чекрыгин. Из серии «Голод в Поволжье». 1922. Бумага, карандаш, уголь. Собрание К.И. Григоришина, Москва

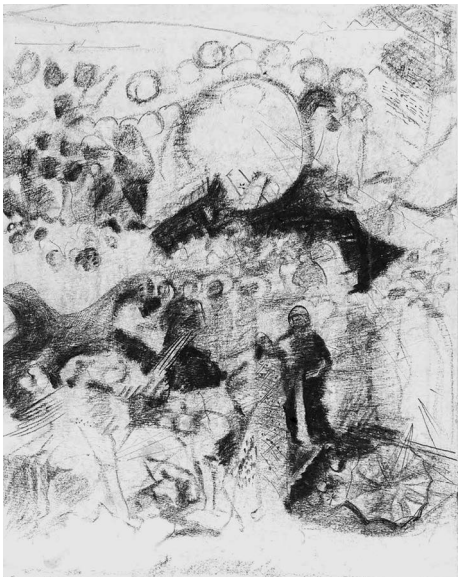


5. В. Чекрыгин. Из серии «Расстрел». 1920. Бумага, карандаш, уголь. ГТГ, Москва

в дух» (1913) (илл. 3). В почти абстрактных цветовых массах на холсте узнаются следы традиционной иконографии Сошествия во ад. Эскиз к картине «Долой безграмотность» (1920) связан с иконографией Вознесения.

Чекрыгин, буквально, заворожен феноменом преображающейся телесности. В качестве архетипа для всех преображений плоти, а также для художественного творчества, преображающего природную материю в произведение искусства, он видит таинство Евхаристии. В своих заметках Чекрыгин неоднократно пишет об этом: «Творчество одно – Евхаристия, высшее творение вне времени и пространства» [8, *166*]. Таинство Евхаристии дает ему возможность описания самого творческого процесса как преображения природной материи, с которой работает художник. Чекрыгин пишет: художник «не знает в евхаристии творчества, где его плоть – в чаше ли на алтаре или он в ней. Время и пространство отходят, и это художника плоть в алтаре, чаше и кровь его – вино, а плоть – материя, камень, полотно. Это таинство» [8, *166*]. Интерес к Евхаристии у Чекрыгина существует в контексте общей ажиотации эпохи вокруг проблем трансформаций материального мира, преображения-исчезновения материи, и с другой стороны – обнаружения материальности душевного, невидимого.

Характерная особенность всех цитат христианской иконографии Чекрыгина – их руинированность. Художник изымает из иконографических цитат их центр, смысл. Из Преображения – фигуры Христа, Моисея и Илии, т.е. само явление преображения. Оставляет только знаки травмы и потрясения – фигуры апостолов. В «Сошествии во ад» остаются едва читаемые в переливах красочной материи следы образов. В Вознесении – только световой столб или пустое пространство в толпе и воздетые к небу руки. Наконец, в одном из рисунков серии «Воскрешение мертвых» из традиционной иконографии Сошествия во ад остается только пустая мандорла и крест, а сама фигура Христа, совершающего преображение



6. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых* 1920–1921. Бумага, карандаш, уголь. ГТГ, Москва

человека, исчезает (илл. 6). Эти изъятия из иконографии не случайны. Человек Чекрыгина существует на руинах христианского мира. Его человек – знак травмы. И само христианство для Чекрыгина оказывается скорее травмой, травматическим воспоминанием или магическим инструментом, навык использования которого во всей его полноте забыт. В 1915 году в одном из своих писем Чекрыгин делает характерное признание: «Я не христианин, не буддист, больше же всего язычник, а правильней, все вместе взятое» [8, *158*].

Идеи Николая Федорова, с трудами которого художник познакомился только в конце 1920 года незадолго до смерти, лишь подтолкнули его к предельным выводам, лишь радикализировали уже существовавшие мотивы. В то же время именно концепции Федорова сообщили отчетливый биоинженерный оттенок всем построениям Чекрыгина, превратили его творчество-Евхаристию в «общее дело» или «общее предприятие», во внехрамовую космическую литургию.

Серия работ (точнее – сотни графических листов), которые Чекрыгин создает как эскизы монументальных росписей для Воскрешающего

7. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых*. 1920–1921. Бумага, карандаш, уголь. ГТГ, Москва

8. В. Чекрыгин. Фрагмент фрески на тему «Воскрешение мертвых». 1921. Бумага, уголь. ГТГ, Москва







9. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых*. 1922. Бумага, карандаш, уголь. Собрание К.И. Григоришина, Москва

Музея-Храма – его самое радикальное высказывание о новой антропологии (илл. 7–8–9). Воскрешенные тела Чекрыгина – результат биоинженерии: регуляции световых потоков, управления атомами, первочастицами и вибрациями «светоносного эфира». Они возникают уже вне христианской перспективы воскресения, а как результат технико-магической манипуляции с материей. Сотни рисунков Чекрыгина, которые он создавал в последние годы жизни, поражают мучительной монотонностью, нескончаемой повторяемостью одного и того же. В основе всех композиций – груды тел, свитые в клубки, слипающиеся в ужасающую биомассу. Его таинство преображения человека представляет человеческую массу, то ли восстающую из тьмы, то ли падающую в космический мрак. Его тела вовлечены в бесконечный, неразрешимый процесс трансформации материи. В нем нет и не может быть завершенности. Круговорот тел подобен нескончаемому круговращению элементов природы. (илл. 10)

Образы нового человека Чекрыгина, воскрешенного силой разума и науки, захватывают грандиозностью и дерзостью замысла и одновременно отталкивают своей изнуряющей повторяемостью и монотонностью. Ближе всего им описание свойств мира титанов из греческой мифологии, которое дал Фридрих Юнгер. Титанический мир, в котором нет богов, Юнгер описывает как «вечный круговорот, замкнутый в самом себе»; как «становление, не имеющее вне себя никакой точки опоры и тревожно колеблющееся подобно приливам и отливам», оно «не дает ничего зрелого, ничего законченного» [14, *55, 62*]. Подобную монотонность и безысходность многие современники видели в философии Федорова. По словам одного из рецензентов в его философских концепциях «история почти теряет творческий характер, превращается в ограниченный круговорот сил: в ней лишь смешение и восстановление извечно данных элементов» [5, *502*].

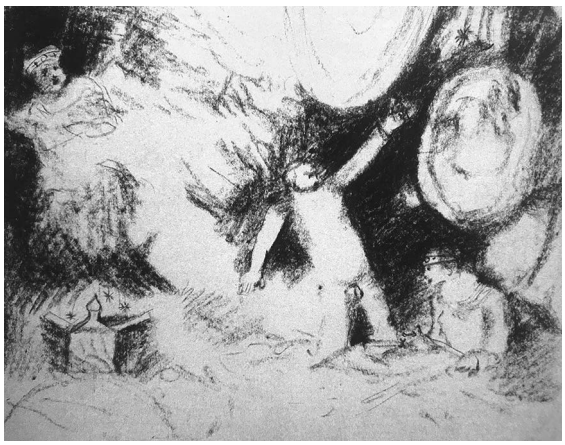


10. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых*. 1922. Бумага, карандаш, уголь. Собрание К.И. Григоришина, Москва

Иконографические прототипы для «общего дела» Чекрыгина

можно опознать главным образом в сценах Страшного суда и адских мучений грешников. Его человек, восстающий из небытия, мучительно претерпевает воскрешение подобно тому, как человеческие тела претерпевают адские муки (илл. 11). Похоже, что сам изобразительный язык, укорененный в традиционной религиозной иконографии, от которого Чекрыгин и не может, и не хочет освободиться, «проговаривается» о глубоком конфликте: неразрешимость проблемы победы над смертью без принятия божественного участия в процессе Воскресения. Его сцены восстановления человеческих тел, как и многие его работы, основанные на христианской иконографии, отличаются характерным «пробелом», неполнотой процесса, утратой его смыслового центра. Известное место из книги пророка Иезекииля о воскрешении «сухих костей» наилучшим образом позволяет описать тот неполный, незавершенный процесс восстановления человека, в который оказываются вовлечены тела во внехрамовой литургии Чекрыгина: «И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: “кости сухие! слушайте слово Господне!” Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами, и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею, и введу в вас дух, и оживете, и узнаете, что Я – Господь. Я изрек пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Из. 37:4–8).





11. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых*. 1922. Бумага, карандаш, уголь. Собрание К.И. Григоришина, Москва

12. В. Чекрыгин. *Воскрешение мертвых*. 1922. Бумага, карандаш, уголь. Частное собрание

Космическая литургия Чекрыгина, его религиозно-технический проект строительства нового человека по сути отменял центр христианской веры – искупительную жертву и Второе пришествие. Он заменял мессианские ожидания, неизвестную и открытую для творчества историческую перспективу механической коллективной работой, планомерной регуляцией бесконечного круговорота веществ в природе. В центре его учения о человеке – забота о судьбе праха и тела, безусловное преобладание родового, коллективного над личным. Его новый человек оказывается всецело и неизбежно подчинен коллективному проекту освобождения. Однако вожделенное освобождение от смерти оборачивается тотальной

зависимостью – новый человек остается навсегда замкнут в космическом круговороте природного вещества. Антропология Чекрыгина представляет глубинную и неразрешимую антиномию, с одной стороны, русской культуры революционного времени, а с другой – в более широком смысле – всей эпохи модерна, и забегая вперед – современности: когда каждый титанический шаг человека к свободе оборачивается ее утратой на все более глубинном уровне (илл. 12). Воскрешающий Музей-Храм Чекрыгина предстает прологом к тревожным и завораживающим биотехнологиям нашего времени, к образам современной биовласти все более глубоко и всесторонне проникающей в человеческую жизнь.

Контуры новой антропологии в творчестве Чекрыгина вырисовываются на руинах христианских образов. В этом принципиальное отличие его антропологии от многих фантазий современников. В противоположность, например, биокосмистам или пролетарским поэтам, лишь пародировавшим христианские мотивы и образы («Евангелие от Кобылы» биокосмиста А. Святогора или «Железный мессия» пролетарского поэта В. Кириллова), для Чекрыгина руины христианского мира стали глубокой травмой. Христианство в его проектах предстает только как след, «то есть доступный нашим чувствам знак, оставленный феноменом, который сам по себе для нас недоступен» [3, *33*]. Именно следы христианской культуры, угадывающиеся за биоинженерными фантазиями, сообщают творчеству Василия Чекрыгина подлинный драматизм. «Раньше я думал, – писал художник, – что творение легко. Что от "переполненного сердца говорят уста". Говорят то от растерзанного сердца. Мое искусство видит жизнь зловещую, жизнь плоти. Оно в своем падении сильнее чувствует небо» [8, *224*].

Литература

1. *Афинагор Афинянин*. О воскресении мертвых. М.: Сибирская Благозвонница, 2013.
2. *Бехтерев В*. Бессмертие с точки зрения науки // Вестник знания. 1918. Вып. 2. С. 2–19.
3. *Блок М*. Апология истории или ремесло историка. М.: Наука, 1973.
4. *Буренина-Петрова О*. Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархобиокосмистов // Quaestio Rossica. 2019. № 1. Т. 7. С. 222–240.
5. *Голованенко С*. Тайна сыновства (О христианстве Н.Ф. Федорова) // Богословский вестник, 1915. Т. 1. № 3.
6. *Иваницкий П*. Библиография (NN. О пролетарской этике. Изд-во В. Ц. И. К. Стр. 45. Москва) // Универсал. Орган Всероссийской секции анархистов-универсалистов. 1921. № 5–6 (нояб. –дек.). С. 8.
7. *Лосский В*. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. М.: Центр «СЭИ», 1991.
8. *Мурина Е., Ракитин В*. Василий Чекрыгин. М.: RA, 2005.
9. *Святогор А*. Доктрина отцов // Н.Ф. Фёдоров: pro et contra. СПб.: РХГА, 2008. Т. 2.
10. *Страхов П*. Атомы жизни // Богословский вестник. 1912. Т. 1. № 1.
11. Творения Святого Григория Нисского. М.: Типография В. Готье, 1861. Ч. 1.
12. *Успенский П*. Внутренний круг. О последней черте и сверхчеловеке. СПб.: типография «Труд», 1913.
13. *Св. Феофан Затворник*. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться. Письма. М.: Отчий дом, 2012.
14. *Юнгер Ф*. Греческие мифы. СПб.: Владимир Даль, 2006.

Константин Дудаков-Кашуро
Konstantin Dudakov-Kashuro

Концепция «нового человека» в текстах Рауля Хаусмана: между дадаизмом и конструктивизмом[1]

The Concept of "New Man" in Raoul Hausmann's Texts: Between Dadaism and Constructivism

Аннотация. Статья посвящена разработке художником, поэтом и теоретиком искусства Р. Хаусманом концепции «нового человека» на основе оптофонетики, как не столько технического метода преобразования светового сигнала в звуковой, сколько теории трансформации сенсорного аппарата человека, обусловленной не только научно-техническим развитием, но и опытом новейшего искусства. Анализ теории оптофонетики Хаусмана позволяет говорить о том, что этот проект им мыслился, как способ преодоления границ между искусством, наукой и политикой, что позволило Хаусману не просто создать совершенно оригинальный синтез дадаизма и конструктивизма, но и преодолеть их рамки.
Ключевые слова. Рауль Хаусман, авангард, хаптизм, оптофон, дадаизм, конструктивизм, Эрнст Маркус, медиа-искусство.

Abstract. Focusing on the theoretical oeuvre by Raoul Hausmann, primarily covering an issue of sensory transformation of a human by the way of changing idea about what art is, the article makes clear that it marks the shift from Dadaist to Constructivist aesthetics. Additionally, it makes evident why Hausmann stood apart from the avant-garde affiliation with Proletkult. It is argued that the Optophonetics project, which Hausmann developed from the early twenties to the late thirties, in comparison with other light-sound machines typical of modernist era, served as a way to bridge politics and art, aesthetics and technology on the new unique ground.
Keywords. Raoul Hausmann, avant-garde, haptism, optophone, Dadaism, constructivism, Ernst Marcus, media art.

За дадаизмом, особенно в его берлинской фазе 1918–1921 годов, как правило, усматривают радикальный революционный жест, который соединяет

[1] Материал доклада, представленного в виде статьи, был подготовлен в преддверии выхода первой антологии текстов Рауля Хаусмана на русском языке «По мнению Дадасофа. Статьи об искусстве, 1918–1970» (М.: Гилея, 2018), составителем и научным редактором которой является автор данной статьи.

художественные эксперименты (прежде всего, фотомонтаж) с политической активностью (коммунистической или анархической, или, точнее, их симбиоз). При этом дадаистов рассматривают как художников, намеренно способствовавших своим искусством распространению леворадикальных взглядов, особенно большевистских, что справедливо в отношении отдельных фигур (например, Джорджа Гросса), но вряд ли применимо в целом к движению. Чтобы в этом убедиться, достаточно вчитаться не только в мемуарное наследие основных представителей Дада, но и в их статьи в периодической печати второй половины 1910-х годов. Публицистические тексты ведущей фигуры берлинского круга Дада Рауля Хаусмана – художника, фотографа, поэта и теоретика искусства – в этом смысле одновременно типичны и особенны: как и у большинства других дадаистов они отражают леворадикальные антибуржуазные взгляды, но неопределенно; искусство, между тем, рассматривается им не в политической плоскости, но, прежде всего, как способ изменения человеческой сенсорики, особенности которого будут рассмотрены в дальнейшем.

Так, по поводу политической ангажированности искусства в одной из своих ранних программных статей «Объективное рассмотрение роли дадаизма» (1920) Хаусман писал: «Дадаист видит в искусстве лишь известное, узко ограниченное поле деятельности человеческого желания, чьи периоды движения между большими периодами согласия он никогда не назвал бы революцией; да что там, дадаист даже усматривает в сбросе политических напряжений в картины или стихи размывание политической энергии, которого следует избегать. В ситуации борьбы народных масс он может желать лишь объективной ясности – но ни в коем случае не “радикального” или еще какого-либо поэтизирования их энергий – провести классовую борьбу, вероятно, возможно и без лирики» [3, *26, 27*].

Растворение искусства в новом политическом поле, характеризующее многие взгляды как дадаистов, так и позже конструктивистов, имело особую специфику, весьма далекую от пропаганды и агитации, как это может поначалу представляться. Очевидно, что для Германии, как и для России, эта специфика была обусловлена тем, что между презираемой новейшими художниками старой индивидуализированной буржуазией и коллективизированным пролетариатом, являвшимся не действительным классом, но классом в проекте («пока еще нет никакой пролетарской культуры, кроме буржуазной, да что там, сам пролетарий в основном буржуазно обусловлен и инфицирован – потому что он продукт буржуазного миропорядка» [3, *29*], – замечает Хаусман в том же тексте), оставался зазор, который давал художникам авангарда возможность создавать проекты «нового человека», отдельными чертами может быть и отсылавшего к пролетарским проектам, но в основном довольно далекими от него[1].

[1] Большой диапазон образов такого «нового, бесклассового, человека», например, демонстрируют практически полярные примеры живописных работ Шандора Бортника «Новый Адам» и «Новая Ева» (обе 1924) и «Рабочих» Франца Зайверта (1925–1926).

Указание на новые цели, которые должно поставить себе искусство, содержится в важнейшем документе немецкого искусства начала 1920-х годов – «Открытом письме «Ноябрьской группе» 1920 года, подписанном оппозиционной частью группы, преимущественно состоявшей из участников знаменитой Международной Дада-ярмарки 1920 года.[1] Прежде чем процитировать документ, имеет смысл напомнить об обстоятельствах его составления. К началу 1920-х годов объединение «Ноябрьская группа» перестало оправдывать надежды части её членов (прежде всего, тех, кто принадлежал к левому флангу группы) на осуществление демократической, социально ориентированной политики и революционных идеалов, о которых было открыто заявлено в манифесте группы в 1918 году. Социалистический радикализм ранних прокламаций вскоре уступил место умеренной конформистской позиции: основной ее деятельностью стали организация регулярных выставок-салонов, проведение вечеров, и пр. Этому способствовало и то, что к началу 1920-х годов многие участники утвердились в социальной иерархии – числились преподавателями художественных школ и академий. Некоторые из них, например, создатели «Ноябрьской группы» С. Кляйн и М. Пехштейн, а также примкнувшие к объединению В. Кандинский, А. фон Явленский, Л. Файнингер, Г. Кампендонк, Л. Мис ван дер Роэ, Б. Таут – были известными, состоявшимися художниками и архитекторами. Несмотря на то, что революция духа, к которой призывали многие экспрессионисты еще до политических катаклизмов 1918–1919 годов, стала даже более актуальной с окончанием Первой мировой войны и многочисленными протестными выступлениями по всей Германии, дадаисты не уставали упрекать экспрессионистов в голословности, в исчерпании изначальных принципов и идеалов, в превращении некогда прогрессивного искусства в буржуазное и реакционное, в бессодержательный стилевой канон. Такая реакция стимулировала как формирование левого крыла «Ноябрьской группы», участники которого – от их лица составлено письмо – в основном симпатизировали коммунизму и анархизму, так и создание и развитие многих объединений социалистической направленности в последующие годы, из которых Баухауз стал наиболее известным[2].

В «Открытом письме» наряду с обширной критикой в адрес большинства членов и, прежде всего, руководителей «Ноябрьской группы», ее левый фланг формулирует свои задачи следующим образом: «главной целью должно стать преодоление путаницы понятий эстетики посредством новой предметности (*neue Gegenstaendlichkeit*), которая рождается из отвращения перед истощившим себя мещанским обществом или из расширенных поисков беспредметной оптики, которая таким же образом ищет в отказе от этой эстетики пути перехода от индивидуальности к новому

[1] Среди подписантов, кроме Хаусмана, значились Дж. Гросс, Х. Хёх, О. Дикс, Г. Шольц, Р. Шлихтер и некоторые другие.

[2] Из членов «Ноябрьской группы» в Баухауз пришли М. Бройер, Й. Иттен, В. Кандинский, Л. Мохой-Надь, Л. Файнингер, с группой тесно сотрудничал основатель Баухауза В. Гропиус.

типу человека» [3, *37*]. Нет документальных оснований утверждать, что эти слова принадлежат именно Хаусману (хотя стиль и основная мысль указывают на его авторство), но идеи развития «нового человека» на основе пока что не проясненной «новой предметности» – понятие, которое здесь, прежде всего, обращает на себя внимание – развивал впоследствии именно он. Отметим, что «новая предметность», очевидно, вводится авторами манифеста по той же причине, по которой еще в 1906 году архитектор Х. Пёльциг ввел в художественную критику термин «вещественность» (*Sachlichkeit*), противопоставленный одухотворенному эстетизму и выспренному изяществу югендстиля, и ставший, как отмечает Т.Ю. Гнедовская «ключевым для Веркбунда» [1, *70*]. Вместе с этим нужно указать, что на первый взгляд взаимозаменяемость *Gegenstaendlichkeit*/*Sachlichkeit* в случае с «новой предметностью» левого фланга «Ноябрьской группы» и особенно Хаусмана иллюзорна, ведь в отличие от теоретиков Веркбунда дадаисты были далеки от дискуссий о стилистическом пуризме и утилитаризме, и скорее подчеркивали этим термином материализм, причем имеющий основу в новейших научных открытиях. Любопытно и то, что риторика «новой предметности» становится типичной для немецкого модернизма/авангарда, а теоретический лексикон Хаусмана связующим понятийным звеном не только между довоенным Веркбундом и «Новой вещественностью», возникшей немногим позже в середине 1920-х, но и между дадаизмом и конструктивизмом, пришедшим в Германию, главным образом, благодаря деятельности Эль Лисицкого и изданию журнала «Вещь – Objet – Gegenstand» уже в 1922 году.

Возвращаясь к концепции «нового человека» (в свою очередь тесно связанной с «новой предметностью»), стоит обратиться к следующему по хронологии важному тексту Хаусмана, являющимся, своего рода, манифестом его индивидуальной художественной концепции «презентизма» (нарочито оппонировавшей футуризму)[1] – «PRÉзентизм. Против пуффкеизма посконно-немецкой души» (февраль 1921 года). Здесь Хаусман конкретизирует, что именно составляет специфику «нового человека»: «Почему мы не можем сегодня писать картины как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо и Тициан? Потому что человек в нашем понимании полностью изменился, не только потому что у нас есть телефон и самолет, электрическое пианино или токарно-револьверный станок, а потому что вся наша психофизиология преобразовалась в силу этого опыта. У нас больше нет чувства индивидуально-ограниченной важности человека, каким он жил в Средние века в тесном городе, имея нечто в небесах над собой, что как раз и находило себе место на картинах художников; мы рассекаем в самолёте эфир и стали слишком мелкой точкой в безграничном пространстве, изобразить которое больше не хватит перспективы… Давайте оставим ее в прошлом! Кому нужна красота, тот пусть идет в музей! Но мы не занимаемся плагиатом, это больше не может быть нашей задачей – воспевать

[1] У Хаусмана презентизм актуализирует ценность настоящего на контрасте с абсолютизацией будущего, провозглашаемого футуризмом.

красивого человека, наивный антропоморфизм отыграл свою роль. Красота нашей повседневной жизни определяется манекенами, искусством парикмахеров мастерить парики, точностью технической конструкции! Мы снова стремимся к единообразию с механическим рабочим процессом: нам придётся привыкнуть к тому, чтобы видеть искусство в том, что возникает в мастерских!» [3, *41, 42*].

Одним из опорных моментов этого пылкого пассажа является, конечно, «преобразование психофизиологии»: «Зачем, – задает риторический вопрос Хаусман, – сентиментально цепляться за старые искусства зрения или слуха? <…> Пусть новый человек наберется мужества быть новым! [3, *45*] <…> Мы требуем конца мелочной индивидуалистической лжи и заявляем, что мы лишь выдвигаем требование расширения и обновления эманаций человеческих чувств, потому что им предшествует рождение неустрашимого и неисторического человека в рабочем классе» [3, *47*].

Что именно имел в виду Хаусман под «обновлением эманаций человеческих чувств» и под «преобразованием психофизиологии»? В манифесте «Презентизм» он останавливается на двух аспектах – хаптизме и, как частном ее случае, на обновлении оптики. В оппозицию футуристам, но и наследуя им, он пишет: «Из Италии к нам пришло известие о тактилизме Маринетти! Проблему осязательного чувства он схватил неясно и испортил этим! Маринетти, самый модерновый человек Европы, несимпатичен нам, поскольку он исходит из случайности, а не из продуманного сознания. Долой все невитальное, долой всякую успокоенность! Представим себе, что ко всем нашим чувствам подмешана – или даже является чуть ли не решающей основой всего – тактильная чувствительность, хаптическая чувствительность, эманации которой подобны эксцентрической способности ощущать поверх атмосферной оболочки Земли толщиной в 600 километров, подобны взгляду, брошенному странствовать к Сириусу или Плеядам, тогда непонятно, почему бы нам самостоятельно не сделать из этого важнейшего из наших восприятий новый род искусства… Давайте научно обоснуем хаптическое и распространим его за пределы прежней голой случайности!! Хаптическое искусство расширит человека!… Мы построим хаптические и телехаптические трансляционные станции. Хаптический театр застанет эти буржуазные классы живых могильщиков … в их оскудевших жизненных энергиях, и расшевелит, приведёт к ликвидации!» [3, *44, 45*].

Можно было бы сказать, что понятие «хаптический» (гаптический, осязательный) становится для Хаусмана своеобразным дадаистским аналогом «тактилизма», теорию которого Маринетти обнародовал незадолго до написания Хаусманом «Презентизма» – в январе 1921 года в Париже, и получил нелестные отзывы о смерти футуризма от парижских дадаистов[1].

[1] Манифест «PRÉзентизм» датируется февралем того же года, но опубликован в сентябре 1921 г. в журнале «De Stijl». Преимущественно благодаря этому манифесту в 1920-х годах «хаптизм» ошибочно приобрел значение особого направления искусства авангарда (напр., в кн. Ивана Мацы «Искусство современной Европы» (1926)), чего не случилось с футуристическим «тактилизмом».

Между тем теория «хаптизма» имела корни не только в итальянском футуризме, с которым Хаусман постоянно полемизировал, но, в трудах ныне забытого немецкого философа-неокантианца и сторонника теории эфира Эрнста Маркуса (1856–1928), автора книги «Проблема эксцентрического восприятия и ее решение» (1918). Эта работа была издана в издательстве лидера экспрессионистов Херварта Вальдена «Штурм», и вызвала тогда широкий резонанс в авангардной художественной среде. Примечательно, что личное знакомство Хаусмана с Маркусом состоялось в 1916 году благодаря Саломо Фридлендеру (псевд. Минона, 1871–1946) – писателю и философу, другу Хаусмана, оказавшемуся в орбите сначала экспрессионизма, а позже дадаизма. Кстати, именно Фридлендера можно считать автором понятия «презентизм» – его статья «Презентизм: Речь императора Земли человечеству», опубликованная в 1913 году в журнале «Der Sturm», послужила главным импульсом не только «презентистской» программы Хаусмана, но и во многом антифилософии берлинского дадаизма.

Специфику тех взглядов Маркуса, которые в первую очередь интересовали Хаусмана и оказали непосредственное влияние на развитие его понимания «нового человека», можно обнаружить в статье «Новое искусство» 1921 года, опубликованной в экспрессионистском журнале «Акцион»: «Маркус научно доказывает, что свет не проводится в мозг сетчаткой и зрительным нервом, а скорее то, что мы называем светом, каждый раз в результате творческого акта заново образовывается в нашем центральном головном мозге, когда в человеческие глаза попадают исходящие из тел (вероятно, химические), лишенные сами по себе света, взрывом порождающие в мозгу свет (а вместе с ним и цвет) излучения. В глазу также находятся осязательные ощущения (без которых мы не были бы способны составить представление о пространстве), и в процессе зрения мозг посылает к локальным поверхностям видимых тел, например звезд, осязательные импульсы. “Эксцентричные ощущения”, как их обозначает Маркус, ставят нас перед фактом того, что наши отношения с предметным миром выходят далеко за границы тела. Сведя вместе цвет как замутнение света или осветление темноты Гёте и следствия маркусовской точки зрения (химические и осязательные процессы в зрительном аппарате, глазу), поймем, что ньютоновский белый свет, который должен включать в себя спектр из семи цветов, является абстракцией действительности, и что сами цвета – субъективное человеческое творение» [3, *52, 53*]. Положения Маркуса о примате осязания в зрительном акте, а также о его творческой, а не просто механически отражающей природе, позволяют Хаусману сделать вывод о новых оптических возможностях: «Взглянув таким образом на начало новой оптической науки, в которой мы едва ли сделали первые шаги, мы вынуждены будем признать за творческими процессами зрительного формирования мира бóльшую правдоподобность, чем считали до этого. Ошибочное суждение, на которое мы обречены при натуралистическом, предметном способе передачи окружающего, заблуждение о том, что внешние проявления вещей могут предстать нам в качестве подобия их жизненных сил, очень легко не проглядеть, так как

мы механически отождествляем привычные заключения о внешнем облике с действительным положением дел. Как доказывает Маркус, осязаемость и обозримость не являются одним и тем же, а мир лишь видимый не может выступать отражением действительного, а только сказочным, хрупким чувственным образом» [3, *53*].

Как видим, такое заключение служит у Хаусмана не только обоснованием для отказа от живописного реализма, но и поводом смоделировать искусство, которое основывалось бы на новых научных данных (как в исследовании человеческого организма, так и в отношении новых технологий, применяемых в искусстве), и тем способствовало бы развитию сенсорных способностей человека. Как верно замечает А. Нибиш в своем исследовании «Медиа паразиты раннего авангарда»: «Для него культура не изолирована от физиологического и биологического развития человечества, но нуждается в вовлечении искусства и технологии на физиологическом уровне» (For him culture is not isolated from the physiological and biological development of humankind, but needs to incorporate art and technology on a physiological level) [6, *161*]. В этом смысле можно сказать, что вся теория искусства Хаусмана построена на рассмотрении искусства как важнейшего способа выражения и развития сенсорного аппарата человека. И если какой-либо вид искусства не соответствует этому развитию, препятствуя тем самым раскрытию объективной действительности, то его историческую роль можно считать исчерпанной. С очевидностью эта позиция сформулирована в том же «Новом искусстве»: «Хотя живопись и может развить глаз и натуралистическое зрение, сегодня (в противоположность прошлому) мы видим намного лучше, объемнее и созидательнее, чем способны передать действительность в живописи» [3, *50*]. Именно такими соображениями объясняется то, что значительная часть теоретического наследия Хаусмана, как, впрочем, и его художественное творчество, посвящены новым медиа (прежде всего, фотографии, кино, только нарождавшемуся электронному искусству), исследованию их возможностей. Так, еще в «Презентизме» он провозглашает «электрическую, естественнонаучную живопись»[1] и объявляет, что «благодаря электричеству мы сможем переформировать все наши тактильные эманации в мобильные цвета, в звуки, в музыку нового вида» [3, *44*].

Первоначально ссылаясь на разработки датско-американского музыканта и изобретателя Томаса Уилфреда – создателя цветового клавишного инструмента Клавилюкс, позволявшего создавать проекцию цветовых лучей на экране (первый вариант 1919 г.), Хаусман вскоре принялся за научно-техническую и художественно-эстетическую разработку оптофонетики – искусства, основанного на электрическом преобразовании световых волн в звуковые. Сам термин «оптофон», как известно, впервые был применен ирландским физиком и химиком Эдмундом Фурнье д'Альбе для обозначения приспособления, изобретенного им в 1912 году

[1] Позже аналогичные взгляды будет развивать в своих трудах художник и теоретик Ласло Мохой-Надь.

для помощи слепым. Благодаря использованию селенового фотоэлемента аппарат, впоследствии усовершенствованный, позволял переводить знаки печатного текста в звуки. Распространение аппарата в Европе (и, в частности, его демонстрация в 1921–1922 годах в Париже) нашло отражение не только в экспериментах Хаусмана, но и в произведениях дадаиста Франсиса Пикабиа («Оптофон I» и «Оптофон II»). Впрочем, известность получил другой оптофон: на основе поисков в области абстрактного искусства с 1912 года русский художник Владимир Баранов-Россине (1888–1944) начал исследовать практические возможности синтеза звука и цвета, приведшие к изобретению первого варианта прибора, представленного, по его свидетельству, впервые в 1916 году в Стокгольме на выставке С. Делоне. В начале 1920-х годов, независимо от Хаусмана, он сконструировал аппарат, также названный оптофоном, но получивший патент под названием «хромотрон» (в СССР в 1925 году, во Франции в 1926): «По своей конструкции этот аппарат является комбинацией прожектора (оснащенного дуговой лампой) с системой клавиш, что позволяет проецировать на экран более 3600 оттенков всех цветов спектра, от почти черного до ослепительно белого <…> Аппарат может также менять качество цветовой гаммы, т.е. варьировать тембр цвета <…> Каждой тональности цвета может быть придана какая угодно форма, динамически меняющаяся с определенным ритмом согласно воле исполнителя света или “оптофониста”» [2, *161*].

Прекрасно осведомленный в истории развития приспособлений, рассчитанных на взаимное сочетание звука и цвета (или изображения) – особенно последовательно им занимались с 1880-х по 1930-е годы как физиологи и психологи, так и поэты, музыканты, художники, Хаусман, между тем, уходит от романтических и символистских истоков синтеза искусств, рассматривая оптофонетику скорее в научно-техническом ключе. Сверхцелью при этом становилось не мистическое единство искусства и жизни, но обновление физиологической природы человека на новейшей научно-технической основе, сведения которой почерпывались Хаусманом, главным образом, из «Журнала по точной механике» (*Zeitschrift für Feinmechanik*). При этом, в отличие от Маринетти, Хаусману, как уже указывалось, был совершенно чужд технократический профетизм и эстетизированная религия будущего, характерные для футуризма.

Если говорить точнее, то оптофонетика виделась Хаусману не только в перспективе синтеза базовых сенсорных способностей, но и как возможность слияния по-новому понимаемой психофизиологии человека с его эстетическими представлениями: «Мы должны найти для обоих новые законы, имеющие для нас силу, найти новую функциональность. Мы должны фундаментальным образом выяснить принадлежность функциональности формы к интенсивности колебаний, чтобы поверх случайного достичь новой обязательности формы», – заключает он в статье «От звукового кино к оптофонетике» (1923) [3, *98*].

В опубликованной в том же 1923 ггоду «Второй презентистской декларации», адресованной Конструктивистскому Интернационалу, Хаусман

уточняет: «Создается форма мировоззрения, которая отделяется от трехмерности как слишком человеческой вспомогательной конструкции, так же как она отвергает представление о вялости всей материи. Главное обозначение всех наших чувств – пространственно-временное чувство. Язык, танец и музыка были высшими достижениями интуитивной пространственно-временной функциональности, а оптика, хаптика и т.д. должны следовать новым путем, для которого Эрнст Маркус проделал важную подготовительную работу по проблеме эксцентрического восприятия» [3, *101*].

Первая теоретическая статья, посвященная оптофону, появилась в 1922 году в журнале Лисицкого и Эренбурга «Вещь», но лишь спустя десять лет в пролетарском журнале «A bis Z» в статье «О цветопианино» Хаусман привел подробное описание своего аппарата: «Цветопианино – это аппарат, который – исходя из единства всех процессов излучения и процессов движения – допускает физическое основное сходство звуковых и цветовых данных в качестве художественного средства выражения в формообразовании. Физическое представление, лежащее в основе, таково: при столкновении нет сферически распространяющихся продольных или поперечных волн. Всякое движение атомов или молекул связано с электрическими проявлениями. Свет или звук распространяются как электричество – как однократный вихревой взрыв разных масштабов. Цветопианино основано на этой взаимосвязи и позволяет осуществлять взаимный контроль “музыкальной” и “цветовой” форм. Благодаря действию световых лучей, которые, пройдя через призматические структуры мельчайших пластических изменений желаемого вида (например рельеф хромированной желатины), отбрасывают на проекционные поверхности серию спектральных линий как игру цвета, оказывается возможным поставить перед новыми фактами наше зрение, а через известные из радиотехники устройства, которые из цветовых данных посредством фотоэлементов и громкоговорителей производят звуковые данные, также и наш слух» [3, *146*]. Как известно, к концу 1920-х–нач. 1930-х годов работа над аналогичными аппаратами велась в России Владимиром Барановым-Россине и Григорием Гидони, в Германии – Александром Ласло, Людвигом Хиршфельд-Маком, Куртом Швертфегером и многими другими, не считая, конечно, многочисленных авторов техники «рисованного звука»[1]. Подобно некоторым из этих пионеров медиа-искусства, Хаусману, видимо, не удалось сконструировать оптофон согласно своим изначальным идеям и осуществить тот синтез искусства и науки, о котором он заявлял в статьях 1920-х годов. Зарегистрировав еще в 1927 году компанию, он попытался получить патент на свое изобретение, но, по словам его автора, «берлинское патентное бюро отказалось выдать патент из-за того, что “не увидело в нем необходимости”, несмотря на “техническую

[1] Подробнее об этом см.: Smirnov A. Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th-century Russia. L.: Koenig, 2013.

возможность реализации”» [4, *214*][1]. Вследствие этого Хаусман и инженер фирмы AEG Даниэль Бройдо (брат любовницы и фотомодели Хаусмана Веры Бройдо) переделали оптофон в фотоэлектрическую счетную машину, получившую в патенте 1936 года обозначение «Устройство для сложения цифр на фотоэлектрической основе».

Несмотря на неудачу, которая, впрочем, не помешала Хаусману впоследствии назвать свою счетную машину «первым кибернетическим роботом», очевидно, что за оптофонетикой стояла гораздо более амбициозная и оригинальная задача, чем просто техническое обеспечение трансформации звуков в изображение. В одном из до сих пор неопубликованных текстов, озаглавленном «Оптофоническое объяснение» (1937), и написанном, вероятно, под впечатлением от длинного, но не завершившегося успехом, предприятия, Хаусман еще раз подчеркивает, что оптофонетику нужно понимать расширенно, как принцип, согласно которому базовые сенсорные способности человека должны оказаться взаимосвязанными друг с другом на новой научной и технологической основе, порождая новые способности восприятия, и тем самым обновляя отношение человека с миром: «Будем же творить нашу жизнь оптофонически. Время – это ритм, в котором пространство звенит и лучится <…> Стройте оптофоны и слушайте свет мира» («Let us create our lives in an optophonetic manner. Time is a rhythm in which space rings and gleams… Build optophones and listen to the light of the world») [5, *101*].

Возвращаясь к началу, важно отметить, что возникновение новых связей между психофизиологическими особенностями нашего восприятия (не только оптического), перспективами нового искусства и меняющимися эстетическими представлениями Хаусман видел возможным лишь в новых социальных условиях: «Этот язык будет складываться медленно и с большими трудностями, так как он не произволен, а произрастает из нужд, опыта, стремлений и познаний сегодняшних людей и противопоставлен закостенелому, скованному понятием собственности рассудочному мировоззрению и может стать языком, только если в нем, посредством осознания человеческих общественных обязательств, будут преодолены самоволие, случай и эгоизм ограниченной индивидуальности. Обновленное искусство появится лишь одновременно с обновлением общества, с рождением мирового сознания, порвавшего с любой формой угнетения и эксплуатации, осознавшего, что рабство и собственность не являются смыслом сил, приводящих в движение мир и вселенную» [3, *51*].

Тем самым «новый человек» понимался Раулем Хаусманом в единстве его биологической, интеллектуально-эстетической и социальной природы. Универсализм и цельность такого подхода в сравнении с другими концепциями авангарда кажутся исключительными, и в равной степени далекими как от привычного понимания дадаизма, как

[1] В 1999 г. британский художник Питер Кин сделал «реконструкцию» так и не построенного в конечном счете оптофона. См.: Donguy J. Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone // Leonardo. 2001. V. 34. N. 3. P. 217–220.

антирационалистического, анархистского движения, нивелирующего любые программы, так и от конструктивизма, готового в свою очередь раствориться в политической и идеологической программе. Рассуждая о том, каково место современного искусства в современном обществе («В наше время, когда начали прокламировать и право пролетариата на культуру, возникшее к этому времени искусство должно было стать более приближенным к простому человеку»), и тут же задавая риторический вопрос – «Но как это должно было произойти, если в ней больше не было ничего общепонятного, воспринимаемого просто и ясно?» [3, *59–60*] – Хаусман находит ответ в творческом осмыслении научной и технологической реальности, которая способствовала бы социальному равноправию. И если проекты оптофона сегодня уже имеют сугубо исторический интерес, то вопрос о социальном измерении новейших технологий и связанной с этим ролью современного искусства в формировании социально равноправного общества является как нельзя более актуальным.

Литература

1. *Гнедовская Т.Ю.* Немецкий Веркбунд и его архитекторы: хроника одного поколения. М.: Пинакотека, 2011.
2. *Сарабьянов А.Д.* Владимир Баранов-Россине. М.: Трилистник, 2002.
3. Хаусман Р. По мнению Дадасофа. Статьи об искусстве: 1918–1970 / Сост., хроника и комм. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2018.
4. *Erlhoff M.* Zu den Texten // Hausmann R. Texte bis 1933. Bd. 2. München: Edition Text und Kritik, 1982.
5. *Lista M.* Raoul Hausmann's Optophone: "Universal Language" and the Intermedia // The Dada Seminars / ed. by Leah Dickerman with Matthew S. Witkovsky. Washington: National Gallery of Art. P. 83–101
6. *Niebisch A.* Media Parasites in the Early Avant-Garde. On the Abuse of Technology and Communication. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012.

Элиде Питтарелло[1]
Elide Pittarello

Сальвадор Дали. Гибридные портреты 1920-х годов
Salvador Dali. Hybrid Portraits of the 1920s

Аннотация. Статья посвящена раннему периоду творчества Сальвадора Дали, когда его художественный путь был тесно связан с дружеским кругом Федерико Гарсия Лорки и Луиса Бунюэля. Большинство исследователей уделяют мало внимания ранним опытам Дали, доверяя его автобиографическим текстам, создающим ощущение, что Дали появился в Париже уже знаменитым сюрреалистом. Поэтому представляется особенно интересным исследовать какие метаморфозы претерпевает его искусство на пути к сюрреализму. Особого внимания в этом контексте заслуживает тема смерти, пронизывающая творчество Дали и Лорки 1920-х – первой половины 1930-х годов, а также создание Дали новой миметической парадигмы гибридного портрета. Начиная с удвоенных изображений Гарсия Лорки, он переходит к включению в портрет и себя, создавая гибридное существо, дополненное не только органическими, но и не подверженными разложению плоти объектами «мертвой природы».
Ключевые слова. Сальвадор Дали, Луис Бунюэль, Федерико Гарсия Лорка, гибридный портрет, смерть, слепота, сюрреализм, миметический парадокс, маска, Св.Себастьян, «аппараты», натюрморт.

Abstract. The article deals with the early period of Salvador Dali, when he embarked on his own path in art in close relationship with a coterie of friends of Federico García Lorca and Luis Buñuel. Most scholars pay little attention to Dali's early experiments, relying on his autobiographical texts that create the impression that Dali came to Paris when already a well-known surrealist. It is therefore of special interest to retrace the metamorphoses that his art went through on the way to surrealism. In this context the theme of death that pervaded the works of Dali and Lorca in the 1920s and the first half of the 1930s deserves special attention, as does Dali's new mimetic paradigm of the hybrid portrait. Beginning with the double representations of García Lorca, he moved on to include in them his own portraits, thus creating a hybrid creature augmented with not only organic matter but also non-perishable objects of "nature morte".
Keywords. Salvador Dali, Luis Buñuel, Federico García Lorca, hybrid portrait, death, blindness, surrealism, mimetic paradox, mask.

[1] Перевод с итальянского Кары Мискарян.

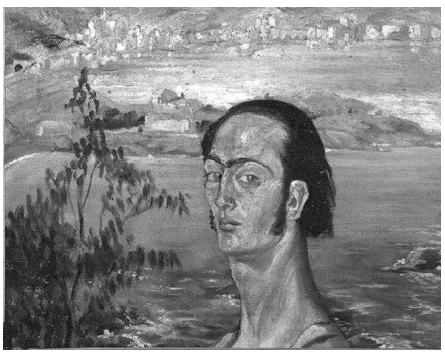
1. Поскольку материал для исследований обширный, продвигаться по нему мы будем выборочно, по темам. Сальвадор Дали родился в Фигерасе недалеко от Барселоны, но именно Мадрид сыграл поворотную роль в живописи начинающего художника.

В Мадрид он приехал 18-летним юношей для учебы в Академии изящных искусств Сан-Фернандо и поселился в Студенческой Резиденции (*Residencia de Estudiantes,* далее Резиденция*)*, где царила атмосфера плюрализма, открытости знаниям, диалога науки и искусств, где проходили конференции, концерты, поэтические чтения, театральные представления, демонстрации фильмов и т.д. Горизонт здесь был открыт для самых передовых европейских культурных тенденций [35]. Можно лишь предполагать, чем бы занялись каталонец Сальвадор Дали (1904–1989), арагонец Луис Бунюэль (1900–1985) и андалузец Федерико Гарсия Лорка (1898–1936), если бы они не встретились в Резиденции. Для Испании того времени царившая в этом заведении атмосфера была экстраординарной, но не уникальной, ее дополняла другая «академия» – ночная жизнь Мадрида. Гарсиа Лорка, Бунюэль и Дали погрузились в нее со всей страстью и безоглядностью молодости, выбрав себе в качестве гида Рамона Гомеса де ла Серна (1888–1963), властителя умов, гуру испанского авангарда, придумавшего для него даже свое новое направление – «рамонизм» (*Ramonismo)*.

Местом энциклопедических форумов стало кафе «Помбо», куда Гомес де ла Серна с 1912 года приглашал всех желающих подискутировать на темы современности, на *tertulia* –встречи в одном месте в одно и то же время для общения, до сих пор принятые в Испании. Все что там происходило, де ла Серна тщательно фиксировал, не говоря уже о таком событии, как визит главного испанского авангардиста: «Однажды “Помбо” посетил Пикассо. Это было чудом и очень важным событием» [25, *143*]. Произошло это в 1917 году, когда Пикассо, автор декораций и костюмов к «Параду» «Русского балета» Дягилева, в 1916–1918 годах не раз совершавшего турне по Испании, приехал на премьеру своего спектакля в Мадрид.

Гомес де ла Серна, перевернувший вверх дном все жанры в литературе, в том же 1917 году опубликовал свою книгу «Грудь» («Senos»), прославляющую часть анатомии женского тела [27]. Но изолированный как фетиш, этот идеал гармонии и красоты женского тела у него буквально рассыпается в прах.

В том же году когда Дали приезжает в Мадрид, на испанском выходит первый том собрания сочинений Фрейда [18], чем, как отмечает Эухенио Кармона [5, *81*], Дали не преминул тут же воспользоваться. Одновременно начинается пока не заметное для окружающих его художественное сотрудничество с Гарсиа Лоркой и решительное освобождение от влияния Резиденции [5, *81*], где некогда возник их союз. Об этом подробно рассказывает Хуан Хосе Лауэрта в своей статье к большой выставке, им же курируемой и прослеживающей литературные и художественные переклички в произведениях Дали и Гарсиа Лорки [30].



1. Сальвадор Дали. *Автопортрет с рафаэлевской шеей*. 1921. Холст, масло. 40,5 × 53 см. Фонд «Гала-Сальвадор Дали»

2. Но вернемся к истокам, чтобы увидеть, как Дали представлял себя миру, до того как покинул Фигерас, на примере «Автопортрета с рафаэлевской шеей» (около 1921) (илл. 1), где он изображен на фоне красочного морского пейзажа Коста Бравы, всегда присутствующего в его работах. Искаженные пропорции, сверлящий зрителя взгляд с резко выдвинутого первого плана, поза на романтический манер, подчеркивающая уникальность личности художника. Приехав в Мадрид осенью 1922 года, Дали кардинально меняет свою эстетику, фиксируя свои новые городские впечатления в лаконичных рисунках и гуашах в коричневых тонах. Например, «Ночной Мадрид» – это монтаж из стилизованных фрагментов одновременно происходящих городских сценок. В «Грезы ночных прогулок» того же времени Дали включает и свое изображение, но в группе с другими художниками, объединив в одном пространстве разновременные эпизоды ночных прогулок со своими друзьями [19, *89, 99*]. Все они молоды, рядом с ним – Рафаэль Баррадас, Луис Бунюэль, художница-авангардистка Маруха Мальо. Считая эту работу «несомненным шедевром» всей серии, Доун Адес в то же время утверждает, что неизвестно точно, как Дали пришел к кубизму [1, *48*]. Между тем об этом убедительно написал Рафаэль Сантос Торроэлья [39], голос которого часто остается неуслышанным, когда речь заходит о влиянии на формирование Дали уругвайского авангардиста Рафаэля Баррадаса (1890–1929). Сначала Баррадас придумал свой «вибрационизм» (*Vibracionismo)* для изображения современного города, затем «клоунизм» (*Clownismo),* чтобы ухватить в портретах «no-yo» («не-я») индивидуума. Баррадас пишет свои портреты методом «вычитания» – на развалинах метафизики и распада личности, от которой осталась только маска на лице, которого нет.



2. Рафаэль Баррадас. *Портрет Федерико Гарсиа Лорки*. 1922. Бумага, карандаш, гуашь. 33 × 23 см. Национальный музей изобразительных искусств, Монтевидео

Как в портрете Лорки гуашью (илл. 2), где он обходится несколькими штрихами для идентификации изображаемого: оставляет шляпу на голове и густые брови на широком лице, но не глаза. Зачем они поэту-визионеру, который вечно в поисках образов, а не идей?

В Мадриде Дали знакомится с Гарсиа Лоркой в начале 1923 года, и они сразу становятся друзьями на почве любви к экспериментам. Художник начинает писать стихи, а поэт –рисовать, в то время как Бунюэль все еще никак не мог определиться с выбором своего призвания[1]. Вернемся опять к Баррадасу, к наброску лица теперь Дали, от которого он оставил лишь намек на глаза, брови и стрижку «боб», подчеркивающую треугольную форму лица. Он был сделан на одной из *tertulia* в кафе «Помбо» (26, *253*).

[1] Кроме каталогов в библиографии картины Дали, упоминаемые в этой статье, доступны онлайн в каталоге-резоне («Catálogo razonado de pintura») Фонда Гала–Сальвадор Дали. Найти их можно по названию или по году создания: URL: https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas (дата обращения 08.08.2020).



3. Сальвадор Дали. *Автопортрет*. 1923. Бумага, карандаш, гуашь, 31,50 × 23,50 см. Фонд «Гала-Сальвадор Дали»

Дух Баррадаса незримо присутствует и в двух известных автопортретах Дали 1923 года (илл. 3), но не только в них. В одном из рисунков он представил себя стоящим в мастерской на фоне своих сваленных в кучу картин. Отсутствует лишь один важный элемент портрета: Дали здесь «ослепил» себя, лишив свои глаза радужной оболочки и зрачков. Тема видений, во сне и наяву – определяющая как для него, так и для Гарсиа Лорки и Бунюэля (34, *63–81*). Дали отныне отказывает зрителю в визуальном контакте. В «Автопортрете с "Юманите"», изобразив себя в рабочем комбинезоне и с коммунистической газетой, он «смыл» лицо, оставив от него лишь невыразительный контур, никаких чувств и эмоций. А в «Кубистском автопортрете» (1923), синтезирующем кубизм с «вибрационизмом» (39, *158, 159*), распадается и контур тела, проецируясь на пространство мастерской. Подводя итог мадридскому периоду, Жан Мишель Буур пишет о его портретах: «Автопортреты Дали эволюционируют с остальными его работами, стилями, мифологическими циклами, фигурами и т.д. Его изображения себя – «Автопортрет с "L'Humanité"», «Кубистский автопортрет» (илл. 4) и «Ночные сны» (1922) (илл. 5) – несут на себе явное влияние «клоунизма» произведений уругвайского художника Рафаэля Баррадаса» (3, *37*).

Пикассо, когда разрушает человеческие формы, как в «Портрете Даниэля-Анри Канвейлера» (1910), вверяет узнавание изображаемого названию картины. Дали же не подписывает ни одну из этих картин и не показывает их на публике. Исключенный на год из Академии Сан Фернандо из-за своего несносного характера, он продолжает много работать и в разных направлениях.

3. Большинство исследователей уделяют мало внимания ранним художественным опытам Дали, доверяя его автобиографическим текстам, которые на самом деле – самовлюбленные конструкции, подрывающие их надежность и создающие ощущение, что Дали появился в Париже уже знаменитым сюрреалистом. Но как он пришел к сюрреализму? Рассуждая впоследствии о своих художественных предпочтениях в эссе «Как читать картины Дали», он пишет: «Все что не имеет отношения к Дали, меня не интересует совершенно. В моих работах – только я, всегда и во всем, чему подтверждение мои работы. Между мной и природой идет великая битва,





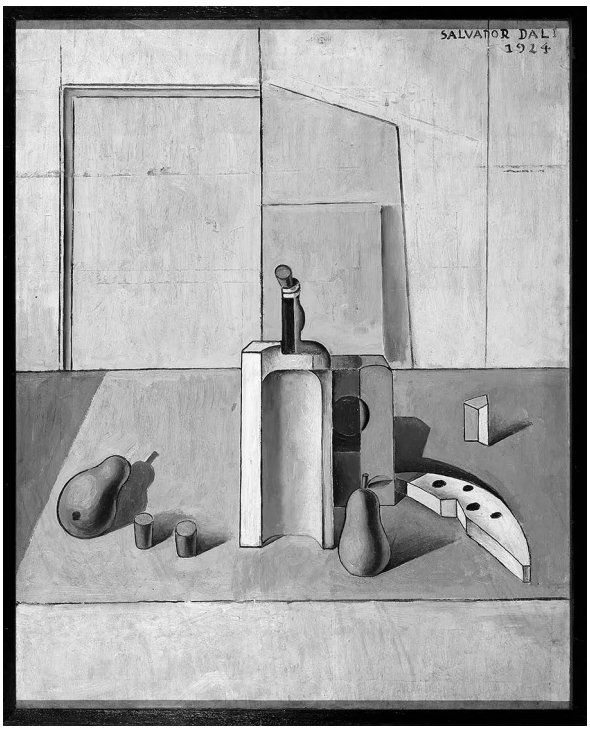
4. Сальвадор Дали. *Кубистический автопортрет*. 1923. Картон, дерево, масло, коллаж. 104 × 75 см. Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид

5. Сальвадор Дали. *Ночные сны*. 1922. Бумага, тушь и акварель. 31,5 × 24 см. Фонд «Гала-Сальвадор Дали»

цель которой – исправить ее. Натюрморт для меня – способ скорректировать реальность через энтропию, которая очевидна для всех. Смерть завораживает меня. Это моя тема».

Смерть – в ее первоначальном трагическом смысле – с самого начала одна из важнейших тем и Гарсиа Лорки, к которой он обращается в разных своих ипостасях – поэта, драматурга, художника, музыканта и театрального режиссера. В «Дневнике одного гения» Дали пишет, что в годы жизни в Резиденции Лорка о своей смерти говорил постоянно, несколько раз в день инсценируя ее перед своими друзьями: «Он разыгрывал целые спектакли-пантомимы: “Смотри, – говорил он, – каким я буду в момент смерти!” После чего изображал что-то вроде горизонтального балета с судорожными и конвульсивными движениями своего тела в момент похорон, когда гроб спускают по одному из крутых склонов его родной Гранады. Потом демонстрировал нам, как будет выглядеть его мертвое лицо» [10, *1006, 1007*].

Эта навязчивая идея оказалась фатальным предчувствием. Поэт был убит франкистами спустя месяц после начала гражданской войны в августе 1936 года. Случилось это не в Гранаде, а в соседней деревне. Тело его так и не нашли, и это преступление, хотим мы этого или нет, пропитывает предчувствием несчастья все те глумливые сценки смерти, которые разыгрывались Гарсиа Лоркой и Дали. Они придумывали их и вместе и по отдельности, намеренно шокируя тем самым благонамеренных буржуа (*putrefactos),* не расположенных к принятию авангардистских забав на

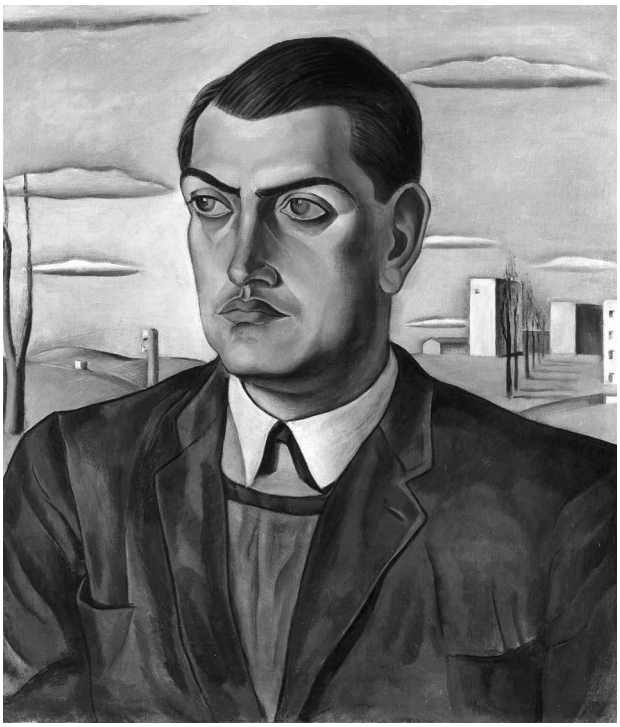


6. Сальвадор Дали. *Натюрморт*. 1924. Холст, масло, 125 × 99 см. Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид

пепелищах искусства [38; 8]. Вербальные же метафоры и иконические образы заката культурной эры – гниение плоти, кишащие в ней насекомые и личинки, пугающие прививки животного человеческому и человеческого неорганическому – продолжали множится, наполняясь все новыми смыслами. Но даже до того, как труп стал референтом их произведений, Дали и Гарсиа Лорка уже в начале своего сотрудничества репрезентировали собственное тело как материал для творческого акта, не разделяя процесс создания произведения искусства и образ самого художника во плоти и крови.

Рассмотрим это на примере «Натюрморта» 1924 года, известного также как «Сифон и бутылка рома» (илл. 6). Сохранилась фотография Дали в своей мастерской, с обнаженным торсом и с гитарой рядом с этой только что законченной картиной, а внизу большими буквами написано, что, поставив подпись и дату, он посвящает ее своему другу. Картина участвовала в первой выставке Дали в Мадриде в 1925 году. После Гарсиа Лорка увез ее в Гранаду в дом родителей, где тоже увековечил ее на фотографии, представляющей его сидящим в расслабленной позе среди подушек, в пиджаке и белой рубашке с бабочкой, а за спиной у него большая картина Дали. Тем самым негласно был заключен их творческий союз, который впоследствии принес богатые плоды.

Помимо натюрмортов, в которых синтезированы кубизм и метафизическая живопись, знакомая Дали по иллюстрациям в итальянском журнале «Valori plastici», он пишет и много портретов, самая важная часть которых – изображения его сестры Аны Марии, бывшей его главной музой,



7. Сальвадор Дали. *Портрет Луиса Бунюэля*. 1924. Холст, масло. 70 × 60 см. Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид

пока в жизнь не ворвалась Гала. Фигуративные портреты Анны Марии еще не «маска». Но «Портрет Луиса Бунюэля», тоже 1924 года (илл. 7), уже другое дело. Куда подевался мускулистый юноша, любящий спорт и особенно бокс? Вспоминая свою первую встречу с Гарсиа Лоркой в Резиденции, Бунюэль писал о себе: «Я тогда был всего лишь грубым провинциальным качком» [4, *168*]. Тем более знаменательно, что именно Бунюэль воплощает на картине образ власти и авторитета. Игра – важная составляющая авангарда, и маске может быть позволено иметь сходство с тем кто ее носит, но с условием, что в ней присутствует насмешка над ренессансными канонами и производными от них властью и авторитетом в обществе. Погрудное в три четверти разворота изображение Бунюэля воспроизводит композиционный синтаксис античной модели, но скорее чтобы дезавуировать ее, чем идентифицироваться с ней. Сосредоточенное выражение лица, взгляд, устремленный вдаль, элегантный темный пиджак и белая рубашка – в свои двадцать лет Бунюэль выглядит важной персоной на фоне наполовину реалистического пейзажа с узнаваемым голым холмом Резиденции и с ее зданиями в строгом стиле. Однако тонкие горизонтальные облака, тут и там разбросанные по бледному небу, здесь явно анахронизм, связанный со смертью. По настоятельной просьбе Бунюэля [4, *198*] Дали заимствовал их из картины Андреа Мантеньи «Успение Богородицы» в Прадо. Одно из этих облаков что побольше художник разместил в непосредственной близости от правого глаза Бунюэля. Угроза? Пророчество?

Деталь с облаками оказалась плодотворной. Дали использует этот тип облаков, символ в духе Аби Варбурга [13], и в других своих картинах как 1920-х годов, так и более поздних. Более того, это же облако станет важным символом в сюрреалистическом фильме «Андалузский пес», который Бунюэль и Дали сняли в 1929 году в Париже. Сценарий писался в четыре руки, Бунюэль – режиссер и актер, Дали – актер. Облако, похожее на то, что изображено в портрете Бунюэля, пересекает полную луну в кадрах, предшествующих сцене рассекания бритвой глаза героини. Облако как метонимия перехода от жизни к смерти в портрете Бунюэля 1924 года вновь всплывает в фильме, чтобы заявить следующее: к сюрреализму можно придти, лишь приняв тот факт, что все видимое обманчиво и через потерю зрения. Не случайно жрецом, наносящим увечье в ритуале инициации, выступает сам Бунюэль. Он ослепляет женщину облаком, превращающимся в его руках в бритву, и тем самым открывает путь чудовищным метаморфозам.

Спустя много лет Дали в своих «Confesiones inconfesables» напишет, что «Андалузский пес» на самом деле его ожившая картина, как будто Бунюэль не принимал в этом никакого участия [11, *381*]. Опуская многочисленные другие источники фильма [29, *92–136*], надо признать, что в мегаломании Дали есть и доля правды. Многие образы в фильме своего рода анахронизмы, наделенные разными характерными признаками и разнородными временными наслоениями [14], восходящими ко времени экспериментов Гарсиа Лорки, тоже принимавшего участие в создании фильма, но от которого там не осталось и следа. Бунюэль, переехавший в Париж в 1925 году, весьма ревниво относился к дружбе Гарсиа Лорки и Дали, в связи с чем он писал в 1927 году их общему другу по Резиденции Пепину Бельо: «Дали под очень сильным влиянием. Он сообщает мне: «Федерико хорош как никогда. Он великий, его рисунки великолепны. Я тоже делаю фантастические работы и т.д.». И это все из-за легкого триумфа в Барселоне. Какое же горькое разочарование его ждет в Париже! Но я рад, что он приедет и освободится от пагубного влияния Гарсии. Потому что Дали, да, он настоящий мужчина и очень талантлив» [36, *162*].

В 1928 году Дали, все больше вовлекаясь в сюрреализм, разорвал свои отношения с Гарсиа Лоркой. Поводом послужила публикация «Цыганского романсеро» [22, *413–445*], сборника стихов, которые принесли поэту широкую известность. Дали знал эти стихи – Лорка читал их друзьям прежде, чем их опубликовал. Как бы то ни было, их отношения прекратились. В следующем году Лорка уехал на шесть месяцев в Нью-Йорк, а Дали переехал в Париж. Вновь они встретились только в 1935 году уже в республиканской Испании. Встреча произошла случайно, и они были рады ей. Дали, уже на грани разрыва с сюрреалистами и с головокружительной скоростью выходящий на международную сцену. Гарсиа Лорка после триумфа в Буэнос-Айресе – на пике своей славы драматурга и театрального режиссера. Они говорили об общих проектах, которым так и не суждено было осуществиться. Восемь месяцев спустя после начала гражданской войны Гарсиа Лорка был убит. В «Дневнике одного гения» Дали говорит

неправду, когда пишет, что встретил поэта за два месяца до того, как это случилось [10]. Бунюэль, который помирился с Гарсиа Лоркой в 1934 году, пытался удержать его в Мадриде, но безуспешно. Лорка был уверен, что в Гранаде он будет в большей безопасности, и вернулся домой, где был сразу же арестован. Спустя много лет Бунюэль напишет в своих мемуарах: «Он уехал в очень нервном состоянии, очень испуганным. Его смерть стала страшным ударом для всех нас. Федерико был важнейшим из всех людей, которых я когда-либо знал. Я говорю не о его театре и его стихах, а о нем самом. Он сам был произведением искусства» [4, *168*].

Убийство Гарсиа Лорка потрясло мировую общественность. В 1937 году на фасаде павильона Испании на Международной выставке в Париже перед входом в центральный зал, где висела «Герника» Пикассо, гостей встречала его огромная фотография.

Зная о судьбе андалузского поэта, который так часто изображал смерть, следуя канонам античной трагедии, как мы должны теперь воспринимать гибридные портреты Дали, где Лорка изображен мертвым? Ауратические, диалектичные, эти портреты драматизируют заложенный в них миметический парадокс, вызывая чувство тревоги наслоением в них разнородных искаженных временных фрагментов [14], становятся вербально-визуальными тропами [32, *10*]. В своих автобиографических текстах Дали, который поддержал режим франкизма, любимчиком которого он вскоре стал, пропускает этот факт, будто его и не было вовсе. Но другие документы, в первую очередь письма [37] и фотографии, свидетельствуют совсем о другом.

4. Вернемся, однако, в весну 1925 года. Гарсия Лорка первый раз приезжает в Кадакес, где очаровывает всю семью Дали, особенно его сестру Ану Марию. Пока Дали работает, она проводит много времени с Гарсиа Лоркой, фотографирует его одного или вместе с братом. На шутливом снимке Аны Марии поэт лежит на гравии с закрытыми глазами, в позе мертвого. На нем белый махровый халат и соскользнувший с головы белый берет моряка – культовый предмет для двух друзей. Опрокинутый за ним столик намекает, что смерть была внезапной, и что обрушившись на землю, тело внесло хаос в окружающую обстановку.

Эта фотография позволяет понять, как рождалась новая тема с множащимися «головами» в живописи Дали. По настоянию Бунюэля в апреле 1926 года Дали приезжает в Париж, где встречается с Пикассо [24, *157–159*]. Фотография – визуальная подсказка к происхождению темы, одна из составляющих новой миметической парадигмы, к которой все еще остаются вопросы. За исключением разве что того, что Пикассо стал для Дали мэтром, за которым надо следовать, а Гарсиа Лорка – «колонизированной» моделью, изображаемой всегда и только в двусмысленной позе спящего, кажущегося мертвым или наоборот, как в картине «Натюрморт. Приглашение ко сну» (1926) (илл. 8). Дали изображает здесь голову Гарсиа Лорки, но уже не в эстетике Баррадаса. Голова друга больше напоминает тень от скульптуры, которую отбрасывает на стену кубистская голова, отсылая к черному силуэту в картине Пикассо «Студия с гипсовой головой»

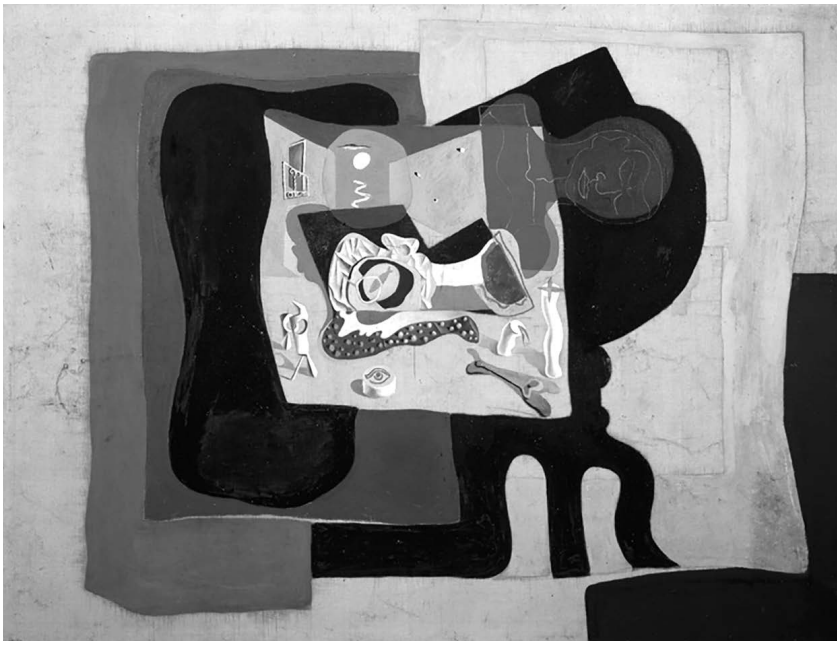


8. Сальвадор Дали. *Натюрморт. Приглашение ко сну*. 1926. Холст, масло. 99 × 99 см. Местонахождение неизвестно

1925 года. Отталкиваясь от схемы этого обобщенного скульптурного портрета, то есть знака, сведенного к знаку идеализированного гипса, Дали создает канонический образ мертвого Гарсиа Лорки, который в разных вариациях будет повторяться весь 1926 год.

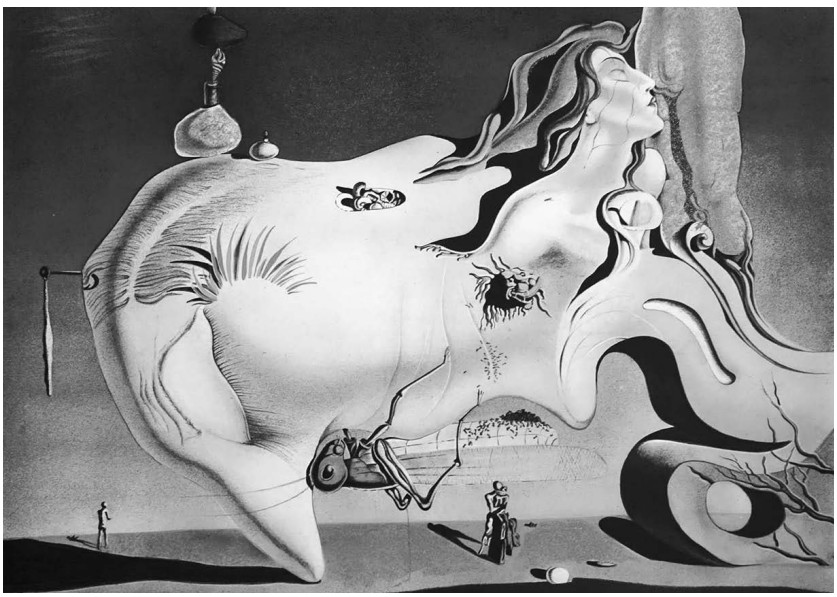
Натюрморт, «мертвая натура», интересует Дали не только как завершение биологической жизни, но и как недифференцированная морфология, как нарушение иерархий, хаос среды обитания человека. В этом контексте надо воспринимать в картине «Натюрморт. Приглашение ко сну» и угловатую фигуру рядом с совмещенными прозрачными головами. Дали любил изображать разные окаменелости, осколки стекла и камешки, которые Ана Мария и Гарсиа Лорка подбирали для него на пляже и которые он называл «аппаратами» [7, *124*]. В картине они должны напоминать о той же маске смерти, и начиная с этого момента Дали включает их в разных вариантах в каждую свою картину, но теперь добавив и свой автопортрет в профиль. От удвоения изображения друга он переходит к включению в него и себя, создавая гибридное существо, напоминающее Франкенштейна, но не для того, чтобы затем воплотить его в жизнь. Этот тип портрета – фантасмагорический клубок, сотканный из эротизма и перверсий, бесстрастной разделки плоти, включенной в один ряд с неподверженными разложению другими объектами; здесь неважно, идет ли речь об органическом теле или о бездушном механизме.

Из многочисленных картин 1926 года кратко прокомментируем лишь отдельные. В «Натюрморте в свете лиловой луны» (илл. 9) Дали размещает свой горизонтальный автопортрет в портрете Лорки, разбросав вокруг все те же «аппараты» и разные анатомические фрагменты. Вот как



9. Сальвадор Дали. *Натюрморт в свете лиловой луны*. 1926. Холст, масло. 148 × 199 см. Фонд «Гала-Сальвадор Дали»

описывает эту картину Сантос Торроэлья: «…здесь голова Лорки, узнаваемая по структуре лица и большим бровям, которые удлиняются, чтобы сформировать круг вокруг символа рыбы, накладывается, сплющивая ее, на голову Дали, видимую в профиль и напоминающую эмбрион или зародыш, из которого затем родится карикатурный «Великий Мастурбатор» 1929 года» (илл. 10) [39, *304*].



10. Сальвадор Дали. *Великий мастурбатор*. 1929. Холст, масло, 110 × 150 см. Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид



11. Сальвадор Дали. *Стол у моря* (*Дань уважения Эрику Сати*). 1926. Холст, масло, 149,5 × 90 см. Фонд «Гала-Сальвадора Дали»

В «Столе у моря», впоследствии получившем название «Дань уважения Эрику Сати» (илл. 11), совмещенный портрет Дали и Лорки теперь вертикально стоящий объект, самый обычный, каких много вокруг. Та же голова, только опрокинутая, словно отрубленная гильотиной, изображена в «Натюрморте при лунном свете», где на первом плане изображены еще гитара, рыбы, и другие узнаваемые образы, кочующие у обоих художников из одного произведения в другое. И это еще один очевидный оммаж Пикассо – картине «Стол перед окном» (1919), воспроизведенной в одном из журналов в 1926 году [39, *310*]. Та же тема, заимствованная у Пикассо, продолжает повторяться и дальше [30, *166–168*]. И наконец, аналог опрокинутых совмещенных голов Дали и Гарсии Лорки появляется в центре «Неокубистической академии» (Композиция с тремя фигурами)» (илл. 12), картине, напоминающей ироничный монтаж и бросающей эстетический вызов. Между женщиной слева, представляющей Эрос, и той что справа – Логос, из моря поднимается, видимая до паха, фигура обнаженного моряка, изображенного в ренессансной иконографии Св. Себастьяна.

Катрин Гренье, одна из немногих неиспанских авторов, которые отмечают важность художественных отношений Дали и Гарсиа Локи, не углубляясь в эту тему, замечает:

«Двойная голова Дали-Лорки, вокруг которой разворачивается сцена “Неокубистской композиции”, принадлежит серии переплетающихся портретов двух друзей, которые Дали вводит во многие свои композиции. Моряк же в центре картины отсылает к Св. Себастьяну, образу бесстрастного мученика, которого и художник, и поэт, когда их дружба



12. Сальвадор Дали. *Неокубистическоая академия* (*Композиция с тремя фигурами*). 1926. Холст, масло, 190 × 200 см. Музей Монтсеррат, Барселона

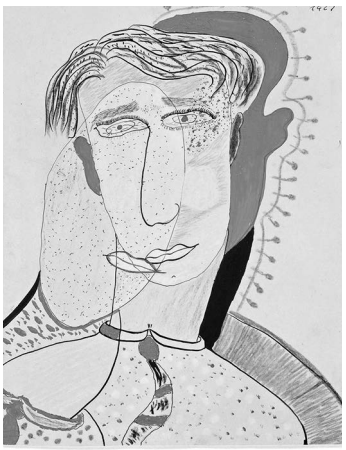
достигла своей кульминации, выбрали символом современной мифологии» [28, *52*].

Дали и Гарсиа Лорка примеряют разные художественные практики для изображения тела христианского мученика, негласной иконы гомосексуальности, которую детально реконструировал в первом томе своего каталога Лауэрта [30, *239–259*]. И здесь четко просматриваются разные позиции двух художников. Дали, атеист, стремится объективно измерить страдания Св. Себастьяна, используя технические инструменты. Гарсия Лорка, не будучи верующим, но разделяющим религиозные ценности, берет на себя ответственность за эти страдания, идентифицируя себя с ними. В письмах, рисунках, текстах и поэзии Дали – это тема, лишенная человечности, для Лорки – тема слишком человеческая, ставящая вопрос о хрупкости человеческого тела. Дали сводит ее к анатомической материи, Гарсиа Лорка оплакивает ее конечность. Об этом и строки из «Оды Сальвадору Дали», опубликованной поэтом в 1926 году: «Мне понятны усилия мраморной позы / вызов улице, страсти, волненьям и бедам» [22, *460*]. Спустя несколько месяцев Дали напишет Гарсия Лорке: «И я снова буду говорить о Священной Объективности, которая теперь носит имя Святого Себастьяна. <…> Мне не нравится то, что нравится очень сильно, я убегаю от всего, что может вызвать у меня восторг, как например, автомобили, экстаз опасен для интеллекта» [37, *42*].

Решив для себя не поддаваться эмоциям и не смешивать онтологию природы с натурализмом в искусстве, в январе 1927 года Дали в другом письме Гарсиа Лорке пишет о том, что переосмысливает иконографию своего Св. Себастьяна и предлагает заменить стрелу камбалой: «Как видишь, я “приглашаю” тебя к моему новому образу Святого Себастьяна, со стрелой, превращенной в камбалу» [37, *46*].

Дали настолько радикально десакрализирует образ Св. Себастьяна, что даже называет его именем манифест, который в июле 1927 года публикует в журнале «L’amic de les arts». Но иллюстрирует его тератологическим изображением святого, далеким от декларируемой им бесстрастности – из изуродованных конечностей брызжет кровь, а на месте головы торчит та самая камбала, о которой он писал. В начале 1928 года Гарсиа Лорка опубликовал этот манифест в Гранаде, переведя с каталанского на испанский, в первом номере журнала «El Gallo» [40, *181–203*].

Вскоре то, что начал делать Дали, вступает в явное противоречие с тем, что делал Гарсиа Лорка в его рисунках и меланхолических портретах [20]. В них не только фигура Св. Себастьяна, но и моряк в белом берете/нимбе напоминают о картине Дали «Неокубистская академия». Но у Дали моряк не испытывает никакой боли и эмоций, в то время как в рисунке Гарсиа Лорки он столь же печален, как и другие его сдвоенные изображения плачущих клоунов и грустных Пьеро [33, *95–114*]. Среди всех этих рисунков, датируемых тем же временем, что и портреты Дали, самый знаковый – «Поцелуй» 1927 года [20, *193*] (илл. 13). Здесь Гарсиа Лорка использует ту же модель гибридного и бесстрастного портрета Дали, но наполняет его страданием. Символически окрашивает в кроваво-красный черный силуэт



13. Федерико Гарсиа Лорка. *Поцелуй*. 1927. Картон, тушь, карандаши и гуашь. 30,3 × 23,7 см. Коллекция Франсиско Гомеса Суареса, Гранада

своей головы, а для головы Дали вновь вспоминает тень гипсовой скульптуры из «Ателье с гипсовой головой» Пикассо (илл. 14). Только теперь вокруг нее появляется корона из гвоздей, как символ страданий от безответной любви. Теперь идея неорганического действительно нашла свое воплощение.

5. В 1927 году Дали закладывает основы своего параноидально-критического метода – динамично развивающегося процесса гетерогенных включений и трансформаций [28, *161*]. Путь от тератологических вариаций в изображении Св. Себастьяна к анатомированию человеческого тела из плоти и крови был короток. Дали переходит от механической фиксации боли к смертоносной объективации живых, соединяя в своих кошмарах человека, животных и «аппараты» – единственные объекты, неподвластные смерти.

Приближаясь к сюрреализму, за что его так хвалит из Парижа Бунюэль, Дали демонтирует свои гибридные портреты, возвращая идентичность себе и Гарсиа Лорке, но теперь в виде отрубленных голов, намекающих на фобию кастрации [2, *75*]. В утерянной картине «Мед слаще крови» (1927), от которой сохранилась только черно-белая фотография, отрубленные головы Дали и Гарсиа Лорки лежат на земле между обезображенным телом женщины, мужским телом без ноги и гниющим трупом



14. Пабло Пикассо. *Ателье с гипсовой головой*. 1925. Холст, масло, 97,9 × 131,1 см. МоМА, Нью-Йорк



15. Сальвадор Дали. *Пепел* (*Бесплодные попытки*), 1927–1928. Фанера, масло. 68 × 48 см. Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид

осла, атакованным насекомыми. Здесь же вокруг тушки потрошеных рыб, те же «аппараты» и обрубки рук, которые Сантосу Торроэллье показались странно взволнованными и испуганными [39, *326*]. Настоящий апокалипсис, собранный из вполне вроде бы безвредных объектов [17, *87*]. В июне этого же года оба друга имели большой успех в Барселоне, один в театре, другой в живописи. Но от исследования биологического разложения в искусстве обратного хода у Дали уже не было. Пример тому – картина «Останки» (1927–1928), известная также как «Стерильные усилия», при создании которой годом раньше присутствовал и Гарсиа Лорка, гостивший в Кадакесе второй и последний раз. И вот опять на отдалении друг от друга отрубленные головы художника и поэта в окружении трупов и анатомических фрагментов.

Над ними в небе висит гигантское монструозное тело: «Этот бесформенный торс неопределенного пола – самая странная фигура в картине, которая возможно вначале была вышедшей из моря Венерой, но теперь раскачивается в небе как Меркурий. Кажется, что оно в процессе метаморфозы, переходит от одной идентичности к другой» [1, *100*].

Гарсиа Лорка просит Дали включить какие-то следы его присутствия в свои картины (илл. 15). В начале августа 1927 года он пишет из Барселоны: «Вспомни обо мне, когда будешь бродить по берегу, но главное – когда

примешься за хрупкие, хрусткие пепелинки – таких больше не сыскать! Милые моему сердцу пепелинки! И еще – изобрази где-нибудь на картине мое имя: пусть оно хоть так послужит городу и миру. Вспоминай меня – мне это так важно!» [23, *500*]. Вернувшись домой, он снова напишет Дали, на этот раз о Св. Себастьяне, точнее о его теле, бесчувственном для Дали, и таком уязвимом для него: «Стрелы Святого Себастьяна – из стали, ты прав, но разница между моим видением и твоим в том, что твои стрелы короткие, и они уже вонзились крепко-накрепко, а я их вижу длинными <…> в последний миг полета, когда они вот-вот вонзятся. Твой Святой Себастьян – мраморная статуя, мой – из крови и плоти, он смертен и он умирает, сейчас, и вчера, и завтра. Иначе и быть не может» [23, *511*].

Этот отрывок из письма дает ключ и к одному из рисунков Гарсии Лорки под названием «Святой Себастьян», в котором плоти не осталось – только стрелы вокруг недремлющего ока. Между тем в трех номерах журнала «L'Amic de les Arts», в феврале – мае 1928 года Дали публикует статью «Новые границы живописи», где заявляет, что искусство может быть только антихудожественным, приводя примеры из Эрнста, Танги, Кандинского, Арпа, Миро. А в конце восклицает: «Убийца искусства!!! Какая прекрасная похвала!» [9, *195*]. В июле того же года Гарсия Лорка публикует свой сборник стихов «Цыганское романсеро». Реакция Дали была очень резкой. В сентябре он пишет поэту из Кадакеса: «Твоя поэзия – плоть от плоти традиции: и я в ней вижу мощную поэтическую сущность, какой не было ни в прошлом, ни в настоящем. Но!! Ты связан по рукам и ногам путами отжившей поэтической традиции, уже не способной ни возбудить наши чувства, ни воплотить наши сегодняшние порывы» [37, *89*].

В конце того же месяца Гарсия Лорка публикует в журнале «L'Amic de les Arts» два стихотворения в прозе: «Пловец под водой» («Nadadora sumergida») [22, *494–496*] и «Самоубийство в Александрии». И вовсе не случайно последнее начинается со сцены казни: «Когда они положили отрубленную голову на стол в кабинете, в городе разлетелись все стекла» [22, *496*]. Кажется, что речь идет здесь о головах сюрреалистов, но когда поэт включил их в письмо критику авангардного искусства Себастьяну Гашу, высоко ценившему рисунки Лорки, он счел нужным уточнить: «Нет, это не сюрреализм! Их освещает самое ясное сознание» [23, *588*]. Отрубленные головы, изуродованные тела и прожорливые насекомые появятся и во многих других стихах Лорки в сборнике «Поэт в Нью-Йорке» [22, *509–573*] – самых трагических в его поэзии, но так и не опубликованных при жизни. Открытия, которые они сделали с Дали, оставили неизгладимый след в душе поэта даже после того, как они потеряли друг друга из виду.

В июне 1929 года Дали и Бунюэль представляют в Париже «Андалузского пса», имевшего успех у сюрреалистов. Летом же, только познакомившись с Гала, Дали присоединяется к движению сюрреализма. А в декабре открывается и его первая выставка во французской столице, на которой он выставляет «Великого Мастурбатора» – свой знаменитый автопортрет гигантских размеров, где в огромный собственный профиль с закрытым глазом интегрирует мужское и женское начала, животное и неорганическое,

эрос и танатос, элементы распада и разложения, а также многое другое – весь тот набор знакомых сегодня всем художественных приемов. Вопреки всем эстетическим нормам этот монстр стал памятником Дали самому себе [6, *11*]. Он настолько понравился себе в этом образе, что спустя год даже посвятил ему небольшую поэму [1, *202–217*]. Однажды придуманная, эта еретическая оболочка стала точкой невозврата.

Литература

1. *Ades D.* (a cura di). Dalí. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 12.09.2004–16.01.2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, 16.02.2005–15.05.2005). Milano: Bompiani, 2004.
2. *Bou E.* Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí / Prólogo de Eduardo Mendoza. Barcelona: Tusquets, 2004.
3. *Bouhours J.M.* Dalí: el exhibicionismo conquistador // Dalí. Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas. Catálogo de la exposición (París, Centre Pompidou, 21.11.2012–25.03.2013; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27.04.2013–02.09.2013 / Martin J.H., Montse A., Bouhours J.M. et alii (bajo la dirección de). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, TF Editores, 2013. P. 33–39.
4. *Buñuel L.* Dei miei sospiri estremi. Milano: SE, 1991.
5. *Carmona E.* El joven Dalí. La Residencia de Estudiantes y las estrategias de la diferencia // Dalí. Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas. Catálogo de la exposición (París, Centre Pompidou, 21.11.2012–25.03.2013; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27.04.2013–02.09.2013 / Martin J.H., Montse A., Bouhours J.M. et alii (bajo la dirección de). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, TF Editores, 2013. P. 80–113.
6. *Clair J.* Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti, acefali. [Milano]: Johan & Levi, 2015.
7. *Dalí A.*M. Salvador Dalí visto por su hermana, Prólogo y notas de Ian Gibson. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1993.
8. *Dalí S., García Lorca F.* Los putrefactos. Dibujos y documentos // Catáloge de la exposición (Barcelona, Centre Cultural Caixa Catalunya, La Pedrera abril–junio 1998). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.
9. *Dalí S.* Nous límits de la pintura // L'Amic de les Arts. 1928. № 25. P. 195, 196. URL: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do (дата обращения 08.08.2020).
10. *Dalí S.* Un diario: 1919–1920; La vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio / Edición y prólogo de Fèlix Fanés // Obra Completa. Textos autobiográficos 1. Barcelona: Ediciones Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. V. 1.
11. *Dalí S.* Las pasiones según Dalí (en colaboración con Pauwels L.); Confesiones inconfesables (en colaboración con Aprinaud A.) // Obra Completa. Textos autobiográficos 2 / Edición y prólogo de Montse Aguer. Barcelona: Ediciones Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. V. 2.
12. *Dalí S.* Poesía, Prosa, Teatro y Cine // Obra Completa / Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Barcelona: Ediciones Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2004. V. 3
13. *Didi-Huberman G.* L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
14. *Didi-Huberman G.* Storia dell'arte e anacronismo delle immagini. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

15. *Didi-Huberman G.* Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea. Roma: Fazi, 2008.
17. *Fanés F.* Salvador Dalí: la construcción de la imagen, 1925–1930. Madrid: Electa España, 1999.
18. *Freud S.* Una teoría sexual y otros ensayos. Traducción directa del alemán de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922.
19. *Fumaroli M.* Ritratti di grupo // Identitá e alteritá: figure del corpo, 1885–1995. Catalogo de La Biennale di Venezia, 46. Esposizione internazionale d'arte. Venezia: La Biennale, Marsilio, 1995. P. 89, 99.
20. *Hernández M.* Libro de los dibujos de Federico García Lorca. Madrid: Tabapress Grupo Tabacalera, Fundación Federico García Lorca, 1990.
21. *García Lorca F.* Primer romancero gitano. 1924–1927. Madrid: Revista de Occidente, 1928.
22. *García Lorca F.* Poesía. Obras Completas / Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996. V. 1.
23. *García Lorca F.* Epistolario Completo. Libro I (1910–1926) / al cuidado de Christopher Maurer; Libro II (1927–1936) / al cuidado de Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.
24. *Gibson I.* Dalí joven, Dalí genial. Madrid: Aguilar. 2013.
25. *Gómez de la Serna R.* Pombo. Madrid: Trieste, 1986.
26. *Gómez de la Serna R.* La Sagrada Cripta de Pombo. Madrid: Trieste, 1986.
27. *Gómez de la Serna R.* Senos / Edición de José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
28. *Grenier C.* Salvador Dalí. L'invention du soi. Paris: Flammarion, 2011.
29. *Gubern R.* Las fuentes de «Un perro andaluz» en la obra de Dalí // Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes / Maurer C., Sánchez Vidal A., Gubern R. et alii, [Barcelona], [Madrid]: Fundaciò Caixa Catalunya, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004. P. 79–137.
30. *Lahuerta J.J.* Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes. Catálogo de la exposición (Madrid, CaixaForum 23.09.2010–06.02.2011) 2 vols. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
31. Martin J.H., Montse A., Bouhours J.M. et alii (bajo la dirección de). Dalí. Todas las sugestiones poéticas y todas las posibilidades plásticas. Catálogo de la exposición (París, Centre Pompidou, 21.11.2012–25.03.2013; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27.04.2013–02.09.2013. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, TF Editores, 2013.
32. *Mitchell W.J.T.* What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
33. *Plaza C., José L.* Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y García Lorca // Cuadernos de arte de la Universidad de Granada. 2012. P. 43, 95–114.
34. *Pittarello E.* Con gli occhi di Lorca, Buñuel e Dalí // Rassegna Iberistica. 2012. P. 97, 63–81.
35. *Ribagorda Á.* El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de estudiantes. [Madrid]: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.
36. *Sánchez Vidal A.* Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin. Barcelona: Planeta, 1988.
37. *Santos Torroella R.* (Presentación, notas y cronología). Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca // Poesía: Revista ilustrada de información poética, 1978–2003. P. 27, 28.
38. *Santos Torroella R.* Los putrefactos" de Dalí y Lorca: Historia y antología comentada de un libro que no pudo ser. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
39. *Santos Torroella R.* (ed.). El primer Dalí. 1918–1929. [Valencia], Madrid: Institut Valencià d'Art Modern, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
40. *Soria Olmedo A.* Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

Наталья Злыднева
Nataliya Zlydneva

(Авто)портрет в авангарде: в поисках нормы
(Self) Portrait in the Search of the Norm

Аннотация. В статье рассматриваются основные модели портрета в историческом авангарде 1910–1920-х годов (преимущественно в русской живописи) на фоне традиционного жанра, начиная с эпохи европейского Ренессанса и кончая символизмом, с целью обозначить проблему антиномии «нормы» в искусстве XX века. Проводится сопоставление основных типов девиантного изображения человеческого лица в маньеризме, барокко и символизме с одной стороны, и девиациями в авангарде с другой: выделены зооморфные и вегетативные метафорические изображения, гибридные портреты-натюрморты и портреты-пейзажи, а также анаморфические искажения на базе масштабных сдвигов. Показано принципиальное различие между девиациями в классическом искусстве и в авангарде, которые опираются на специфику поэтики и прагматики эпох. Особое внимание уделено беспредметному (авто)портрету, который на первый взгляд разрушает основы миметической нормы. Между тем анализ обращенности авангарда к архаическим истоками художественного мышления позволяет выявить следование норме жанра, которая обнаруживается на глубинном уровне визуального сообщения. В статье тем самым показано, как вненормативность абстрактной репрезентации лица индивида на пути эволюции «личина-лицо-лик» служит выявлению внутренней формы изображения (по аналогии с внутренней формой слова). Для исследования привлекаются произведения К. Малевича, П. Филонова, Д. Бурлюка, М. Матюшина, М. Шагала, И. Клюна, а также ряда европейских мастеров.
Ключевые слова. Русский авангард, портрет, беспредметная живопись, парсуна, лицо, лик, архаическое мышление, внутренняя форма, Малевич, Клюн, Матюшин.

Abstract. The article depicts the main portrait models in the historical avant-garde of 1910–1920-s (mainly in Russian painting) against the background of the traditional genre, from the European Renaissance to symbolism. The research aims to demonstrate the antinomy of the «norm» in XXth century art. It is shown that the main types of the deviant image of the human face in mannerism, baroque and symbolism reveal significant similarity with the avant-garde portrait deviations: zoomorphic and vegetative metaphorical images, hybrid still life and landscape portraits, as well as anamorphic distortions based on composition scale distortions. At the same time, there was a fundamental difference between deviations in classical art and the ones in the avant-garde based on the specific poetics and pragmatics

of these epochs. Particular attention is paid to the non-objective portraits and self-portraits, which seemingly destroy the basics of the mimetic norm. Meanwhile, the analysis of the avant-garde's appeal to the archaic sources of artistic thinking allows us to point out the adherence of the trend to the norms of visual as such, and it can be detected at the deepest level of pictorial communication. The article shows how the evolution of non-mimesis representations of a human's face reveals the internal form of an image (by analogy with the inner form of a word). The research is based on the pieces of K. Malevich, P. Filonov, D. Burliuk, M. Matyushin, M. Chagall, I. Klyun, as well as on West European avant-garde art.
Keywords. Russian avant-garde, portrait, non-objective painting, parsuna, face, archaic thinking, inner form, Malevich, Klyun, Matyushin.

Понятие нормы в искусстве следует отнести прежде всего к проблеме восприятия, определяемого рамками той или иной эпохи, культурной парадигмы, господствующими в художественной среде стереотипами сознания и рефлексий. Норма предполагает автоматизированную реакцию, поэтому она выявляется только на фоне и в диалоге/столкновении с нарушающими ее принципами организации форм и смыслов. При этом проступают как условность понятия нормы, так и ее антиномическая двойственность. Данная статья и посвящена такого рода столкновению. Речь пойдет о том, как на разных уровнях визуального «текста» (от поверхностно-описательного до глубинно-смыслового) условная норма то подвергается отрицанию, то, наоборот, получает дополнительное укоренение, а иной раз за ширмой ее отрицания просматривается основополагающее, фундаментальное свойство жанра или изображения в целом. Наиболее яркий пример последнего типа (а)нормативности в культуре дает живопись исторического авангарда в сегменте портретного жанра. Авангардный портрет интересен, в данном случае, как пример отхода от нормативной миметической традиции изображения зримого мира, однако этот отход парадоксальным образом обнаруживает возвращение именно к глубинным основаниям изображения, первооснове его природы. Ниже читатель найдет последовательность размышлений, приведших нас к этому выводу.

Известно, что портрет – это наиболее насыщенный знаковостью жанр изобразительного искусства. Семиотическая природа портрета определяется заложенным в нем принципом двойственности: изображенное (означающее) обретает относительную свободу от изображаемого (означаемого), на чем базируется бесконечный ряд литературных сюжетов (от Гоголя до Уайльда и далее). Согласно наблюдениям Ю.М. Лотмана, «вся картина в своем единстве – отпечаток личности автора, и его изображение на ней в сущности избыточно – это автограф в автографе, несобственно прямая речь. Эту часть картины можно передать выражением: "Он говорит, что это он"» [8]. Еще более семиотически отмеченным является под-жанр портрета – автопортрет, опирающийся на такой механизм активного продуцирования удвоений, как зеркало.

Портретное изображение человека (конкретной личности) подчиняется целому ряду условностей и исторических конвенций. Изображение

частей человеческого тела, объединенных понятием внешности, следует жесткой иерархии: главенствуют лицо и руки, а все остальное (поза, одежда, предметные атрибуты, фон) выполняет роль комментария. То есть доминирует то, что выполняет основную коммуникативную функцию (глаза, мимика лица, рот, жесты рук), а адресатом обращения прежде всего выступает зритель. Портретное сходство – непременный атрибут изображения в рамках миметической традиции европейского искусства, маркирующий ценность индивидуальности человека, его отделенность от массы/толпы, его личностную уникальность. При этом для портрета характерно совмещение иконического и символического начал. То есть сходство изображения с реальным человеком не так уж важно, тем более, что оно сложно верифицируемо – автор, стилистические особенности его манеры, его трактовка образа, коннотации и символические смыслы этого образа оказываются важнее веризма портретируемого персонажа – черты внешности конкретного человека гибнут в пучинах забвения. Что же касается автопортрета, этот под-жанр имеет своей стратегией не столько идентификацию внешности, сколько тематизирование авторства как такового, выводя изображение своего Я сквозь призму визуальной трактовки автором собственной личины на метауровень, уровень самоописания процесса творчества. Он вторит (=тавтологичен) имени художника, как бы создавая визуальную параллель словесному обозначению своего Я. Эта сложная природа жанра, по словам Ю.М. Лотмана, «превращает портрет в своеобразный взрыватель искусства эпохи» [8]. Интересно проследить, как этот «взрыватель эпохи» соотносится с взрывной эпохой, которую являет собой авангард.

Несколько предварительных замечаний. Жанр портрета, и в частности автопортрета, возникает во времена, когда проблема личности выходит на первый план – в эпоху Возрождения; он достигает кульминации в романтизме и постепенно угасает в эпоху тиражированного (усиленного электронной всепроникаемостью) изображения, сменяясь (в случае автопортретирования), по существу, безличной маской – селфи[1]. Между тем как вид отношения человек-имя портрет возник гораздо раньше. Генетически восходя к маске и погребальному изображению, он обнаруживает вариабельность в понимании соотношения общее/частное в каждую историко-культурную эпоху, но важно иметь в виду некие универсалии. В христианской традиции лицо (и изображение лица) отождествляется с именем. Имя отсылает к конкретному персонажу, который призван быть отображенным в портрете. То есть портретное сходство выполняет роль называния-идентификации. Однако в этом еще трудно уследить

[1] Разумеется, прецеденты портретного жанра возникали и в более ранние исторические эпохи: известны, например, такие явления, как фаюмский и древнеримский портреты, отмеченные чертами типизации и веризма. Портретностью наделялись и изображения ктиторов в средневековой живописи. Однако эти фрагменты истории европейского искусства мы в данном случае опускаем, полагая, что в составе целокупной поэтики эпохи жанр портрета сложился именно в Ренессансе, когда проблема индивидуальности вышла на первый план.

специфичность портрета – ведь функцией называния, то есть распознавания, наделено любое изображение предметного мира. А вот что специфично – это различение в предмете портретирования личности, разворачивающейся своими тремя гранями: лица, личины и лика. Их соотношение (личина как парсуна, погребальные портреты-двойники-маски, лицо и личность в романтизме/реализме и пр.) было центральной задачей портрета еще в архаическую эпоху, на заре становления жанра. Лик вышел на первый план в авангарде. Каким образом?

Проблема имени в портрете не сводится только к обозначению имени изображенного на портрете человека, заключенного в названии произведения (живописного или скульптурного). Эта проблема выходит в область проблематизации имени и личности, их связи, которая одновременно и конвенциональна, и безусловна, то есть онтологична. Изображение вторит этой двойственности: оно условно коль скоро передает физическое/видимое сходство, но онтологично в той мере, в какой онтологично имя, несущее в себе ядро сущностного. Этим и определяется необязательность следования миметической установке, что и продемонстрировал авангардный портрет. Важно иметь в виду, что портрету имя предшествует, но им не определяется [5].

Хотя стратегией миметического портретного изображения является распознавание персонажа по его уникальным и зрительно распознаваемым физическим данным, отход от анатомической нормы одновременен с самим рождением жанра в рамках принципов мимезиса. Это отклонение/искажение «нормы» восходит еще к античности (гротескным маскам) и достигает развития в эпоху Возрождения. В соответствии с осознанием психофизических возможностей человеческого организма, и прежде всего зрения, зрительного восприятия, испытанием его границ, на заре Нового времени возникли следующие типы девиаций с соответствующими типами перенесений значений:

1) Зооморфные портреты в Возрождении, которые нацелены на познание типов человеческой личности посредством общего учения о физиогномике и образуют параллельный код-дешифровку, где уравниваются животное и человеческое начала. Такого рода искажения можно назвать изобразительной метафорой, реализующей прагматические задачи. Примером могут служить автопортретная зарисовка Леонардо да Винчи, где художник представил себя в соположении со львом, а также изображения людей и вторящих их облику зверей из атласа Дж. Порта (*Giambattista della Porta. De Humana Physiognomia*) 1586 года.

2) Портреты-натюрморты (например кисти Джузеппе Арчимбольдо) и портреты-пейзажи (например картина последователя Арчимбольдо, представителя позднего маньеризма фламандского живописца Йооса де Момпера Младшего «Аллегория весны» конца XVI века). Идеологическое послание этого гибридного жанра сводилось к идее полноты жизнетворения – принципу «все пребывает во всем», взаимодействия миров, очеловечивания природы и *vice versa*. В этом случае мы (как и в первом случае) имеем дело с метафорой – но на этот раз реализуется семантический

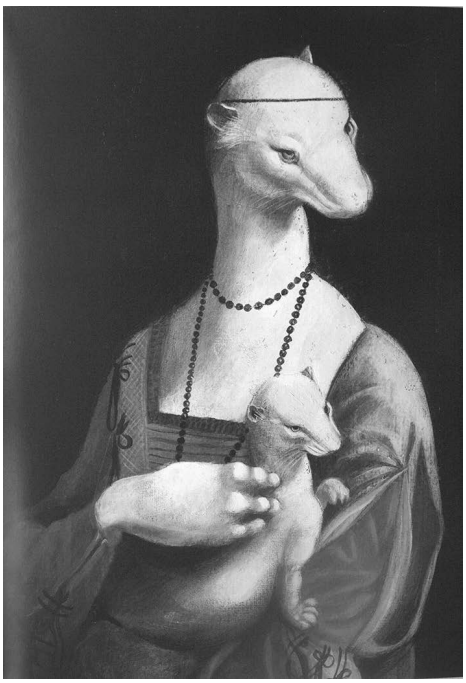
троп, то есть перенос значения имеет целью сдвиг смысла, игру в отгадывание визуальной загадки.

3) Наконец, в девиациях ренессансного портрета мы встречаем анаморфические изображения, которые посредством деформаций масштабной сетки композиции, изменяющей пропорции и делающих буквальное считывание изображения невозможным, испытывают переделы зрительного восприятия. Примером могут служить портреты принца Чарльза Пятого, Фердинанда Первого, Папы Павла Третьего, а также Франциска Пятого работы Эрхарта Шёна 1535 года. Поскольку сдвиг-деформация здесь основаны на зрительном нарушении соотношения частей, можно сказать, что в этом случае мы имеем дело с синтагматическим тропом – с синекдохой.

Заложенные в эпоху Возрождения, маньеризма и позднего барокко типы деформаций миметического отображения портретируемого персонажа разнообразно варьировались в последующие эпохи. Их наследие можно проследить в романтическом зооморфном (авто)портрете, в опытах параллелизмах в эпоху символизма (люди-растения Одри Бердсли, портреты-орнаменты Климта и т.п.). Особая тема – девиации портретного изображения в рисунках людей литературного труда: Пушкин размышлял над своей судьбой, набрасывая на полях рукописи свой воображаемый портрет в старости, А. Ремизов создавал шаржированные автопортреты, Ю.М. Лотман в шутливых зарисовках изображал себя в виде собаки.

В портрете времени исторического авангарда мы встречаем почти все те же формы девиаций. Однако их функции и риторическая природа радикально отличаются от утвердившихся в традиции. Так, в зооморфном и вегетативном кодах ренессансная физиогномика сменяется полемическим (авангардным) жестом – адаптацией архаических моделей (авангард в данном случае понимается широко – как сумма художественных явлений всей первой половины XX века, отклонившая русло искусства от нормы в ее академическом понимании). Так, мифопоэтическое отождествление природы и своего Я происходит в творчестве М. Волошина, «вчитывающего» свой автопортрет в очертания коктебельской скалы, что отражено в силуэтной графике Е.С. Кругликовой. А десятилетиями позднее, в постмодернистской живописи современного хорватского живописца С. Юнаковича принцип замещения портретного изображения «портретом» животного накладывается на принцип пародийного цитирования классической живописи: так на месте лица и фигуры дамы с горностаем в знаменитом шедевре Леонардо в точно скопированной Юнаковичем композиции возникает изображение горностая, а «Девушка с серебряной сережкой» Вермеера превращается в изображение овцы (при этом в соответствии с игровой постмодернистской установкой название картины и дата оригинала «сохраняются») (илл.1).

Архаический принцип *pars pro toto* (часть вместо целого) определяет метонимические сдвиги в произведениях П. Филонова (в его «Автопортрете» 1911 года акцентированная рука на первом плане как бы подменяет изображение лица) и К. Бранкузи («Портрет мадемуазель Икс», он же «Портрет княгини Бибеско» 1920 года, недвусмысленно

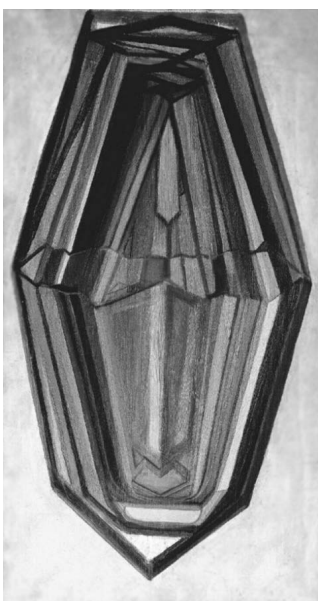


1. Св. Юнакович. *Дама с горностаем*. из «Большой книги портретов животных». 2006

ассоциирующийся с мужскими гениталиями). Возврат к маске – еще одна дань архаической культуре: в картине К. Малевича «Художник» 1933 года автопортрет передан и посредством собственно изобразительным, и в виде подписи (вопреки названию, в котором автопортрет не обозначен): идеографический знак в форме черного квадрата сочетается с парсунной трактовкой персонажа. Здесь на разных уровнях визуального текста реализован принцип эквивалентности: лицо-маска вторит графическому символу, а «исторический» костюм изображенного и низкий горизонт, отсылающие к традиции итальянского Ренессанса, соположен с маркерами супрематизма (открытым цветом, условными геометрическими формами). Сама «норма» портретного жанра становится художественным объектом, компонентом содержания, подвергаясь игровому переосмыслению, и потому хотя отклонений от анатомически-правильной формы в передаче человеческой фигуры не допущено, да и автопортретное сходство соблюдено, возникает радикальный сдвиг смыслов произведения в целом.

Наряду с обыгрыванием исторических стереотипов авангард выдвигает и совершенно новые виды девиаций. Этюд «Сарайчик» М. Ларионова начала 1900-х годов художник, как указывал Г.Г. Поспелов, шутливо называл своим автопортретом [10]. Сходство с лицом художника, действительно, наблюдается, если сравнить пейзаж с фотографиями мастера того же времени. Лицо как бы овеществляется, а личность материализуется, предвосхищая идею материализации света, которой художник будет увлечен в период лучизма: «…лучи световые так же материальны и состоят из мелких частей (крупинок), как и материальная краска» [10, *9*]. «Кристалл. Автопортрет» 1919–1920 годов М. Матюшина – это тоже автопортрет-вещь, на этот раз отраженный в названии элемент мира природы (илл. 8).

8. М. Матюшин. *Кристалл*. Автопортрет. 1919–1920



Городским пейзажем выступает «Автопортрет. Желтая кофта» В. Маяковского 1918 года (илл. 2). Он создан одновременно со стихотворением «Улица», в котором разложенные на части слова теряют свой привычный смысл и становятся



2. В. Маяковский. *Автопортрет. В желтой кофте*. 1918

чем-то вроде объектов городской среды, «лица» города, населенного домами как кубами-палиндромами:

У-
лица.
Лица
у
догов
годов рез-
че. Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.

Да и «Ходики» 1914 года М. Шагала можно причислить к своего рода автопортретам: изображение настенных часов стало постоянным мотивом творчества художника, символически отсылающего его к своей малой родине, юности, родительскому очагу. Как известно, искусство (и живописи, и поэзии) авангарда было охвачено «угаром вещи» [3, *9*]. Практика отождествления портретного изображения с изображением вещи соответствует поэтике исторического авангарда: вещью становится и сама картина, стремящаяся покинуть пределы рамки, телесностью вещи наделяется и лицо персонажа. Современник этих превращений Н.И. Жинкин в своей статье 1927 года справедливо задается вопросом: «Разве поток вещей, обрушившийся на личность, вещей, им же самим сотворенных, не превратил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?» [3, *9*] Риторически заостряя проблему, исследователь обнажает суть авангардной антиномии: с овеществлением портрета, и в более широких рамках – преодолением диктата слова логоцентрической традиции прошлых веков, парадоксально утрачивается и доминанта визуальной составляющей. Условием коммуникативной активности портрета-вещи выступает вербальный код, а именно называние персонажа «именем» того или иного предмета вещного мира. Происходит изменение функции комментирующего – подчиненного – текста: атрибутов, костюма, фона, жестикуляции в составе композиции. Роль слова и названия в авангардном портрете в аспекте общей поэтики авангарда состоит в обнажении приема: парадоксальной сшибке смыслов, в проблематизации идентичности. Комментарий из сферы атрибутов (вещных атрибутов, костюма, позы, фона и пр.) перемещается в сферу паратекста, и в первую очередь – названия. Возникает уплотнение семантического поля именования: имя

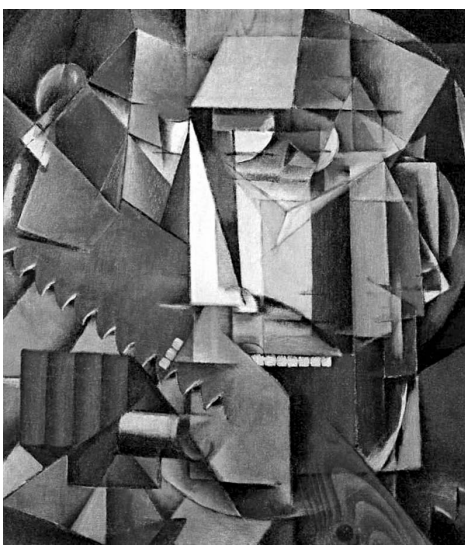


3. К. Малевич. *Портрет И. Клюна*. 1913

портретируемого, повышаясь в семиотическом статусе, приходит в резонанс с активизацией имени как названия. Поле именования – изображение, подкрепленное асемантичным (*a priori* не соответствующим визуальной «достоверности») названием, как бы возводится в степень, многократно усиливаясь. Так возникают картины-ребусы Эшера, Магритта, Дали.

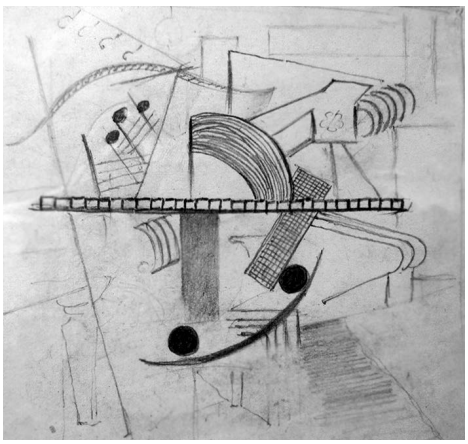
С портретом-вещью связан и еще один парадокс: в (авто) портрете-вещи лицо становится просто частью тела, лишаясь своей доминирующей позиции в иерархии, предусмотренной традиционным жанром, и утрачивая роль агента коммуникации. Возникает возрастание, уплотнение вещности мира, лицо как вещь, личность портретируемого, сведенная к вещи-телу, резонансно усиливают друг друга. Происходит своего рода визуальная тавтологизация: вещь вещная как «лицовость» лица.

Наряду с портретами-вещами другой формой девиаций портретного изображения в живописи авангарда выступают анатомические нарушения формы лица, вплоть до полного отказа от мимезиса в беспредметном портрете. Примером могут служить «Портрет Клюна» (илл. 3) 1913 года К. Малевича и вторящий ему «Автопортрет» 1914 года И. Клюна (илл. 4, 5).



4. И. Клюн. *Автопортрет*. 1914

Произведения объединены общим мотивом – изображением пилы (ее зубцы лишь поразному развернуты). Однако многое различает их: картина Малевича построена в соответствии с его практикой кубистического периода: скругленные, словно из гнутых листов металла, «звенящие» формы, гармонизированная композиция, сохраняющая – несмотря



5. К. Малевич. *Портрет Матюшина.* 1915

на отвлеченность – признаки антропоморфизма. Клюн, словно вступая в диалог с товарищем по цеху, продолжает линию Малевича, однако идет дальше во фрагментации целого, сплющивая объемы, но при этом намечая несколько параллельных пространственных зон, перекликающихся между собой: «звон» металла уступает здесь полифонии множественности осколков разложенной на геометрические составляющие формы. В том же ряду беспредметных портретов – и графический «Портрет Матюшина» 1915 года К. Малевича (илл. 5), «Портрет философа» 1915 года Л. Поповой (илл. 9), живописный «Портрет моего дяди» Д. Бурлюка 1910-е годов (илл. 6), его же линогравюра «Автопортрет» 1914 годов (илл. 7).

Последний интересен тем, что в качестве маркера сходства автор вводит в композицию фрагмент своей более ранней графики (силуэт шестиногой лошадки из иллюстраций к сборнику «Садок судей II»): сходство с портретируемым персонажем выходит за рамки какого бы то ни было сходства с действительностью, а идентификация с именем располагается в пространстве иероглифического символа.



6. Д. Бурлюк. *Портрет моего дяди.* 1910-е

Несмотря на отдельные опознавательные сигналы миметического свойства, все эти композиции основаны на нарушении не только академической нормы, но и «нормы» всей постархаической европейской традиции. Нарушения, очевидно, обусловлены аналитической стратегией авангарда и составляют неотъемлемую часть поэтики расширенного видения, приводящего, в числе прочего, к уходу от миметической достоверности в зрительной передаче предмета. Беспредметные портреты полностью встраиваются в эту парадигму. По словам Н.И. Жинкина, в футуристическом портрете

«какая-то более значительная сила, выходящая изнутри картины, из фона, производит эту искаженность, сквозит из нее, показывает свой "косматый лик"» [3, *9*]. «Деформации» телесности в авангарде обусловлены т.н. фасетным зрением, введением времени (в форме симультанного взгляда на предмет с разных сторон) в пространственную композицию, что приводило к отрицанию «нормативной» модели. Сдвиг – художественный код, несущий смысл. Данные отступления от миметической нормы построены на принципах доминанты синтагматики, всецело встраиваясь в систему поэтики исторического авангарда.



7. Д. Бурлюк. *Автопортрет*. 1914

На первый взгляд, беспредметные портреты с их «косматым ликом» продолжают линию анаморфических портретов позднего Возрождения и барокко, но более пристальный анализ позволяет увериться в том, что продолжают они ее лишь внешне. В рамках художественных законов авангарда беспредметные (авто)портреты примыкают к портретам-вещам, но, отрицая предметность, они оперируют принципом формы, обусловленным не сходством с натурой, а верностью протоизобразительной матрице. Их антиномическая сущность основана на том, что, уходя от фигуративности, они, тем не менее, реализуют фигуры параллелизма и метонимии в своих композициях: за пеленой абстрагированного изображения провоцируют зрителя на игру в угадывание черт лица того или иного персонажа. Особенно важна роль названия – последнее усиливает сшибку отвлеченной визуальной композиции и вербального имени собственного [3]. Беспредметные (авто) портреты вводят проблему передачи лица по-новому: они подчеркивают, выявляют его абстрактность, противоположность лица телу. Здесь то же возведение в степень, которую мы видели на примере портрета-имени и портрета-вещи. Но в степень возводится само существо лица – его отделенность от телесного облика, именно эта отделенность подвергается «остранению» в беспредметных портретах, если употребить термин В. Шкловского. Следует отметить, что об абстрактности лица как лишенного пространственно-временных связей упоминал в своих работах и сотоварищ Шкловского по цеху литературоведов-формалистов Тынянов [9].



9. Л. Попова. *Портрет философа*. 1915

Особенный интерес к репрезентации лица/тела и их фрагментации проявлял С. Эйзенштейн, который специально занимался разработкой «раскроя лица» на основе крупного плана. По мнению режиссера, именно крупный план делает черты лица абстрактными, лишает их индивидуальности и тем самым одновременно и противопоставляет их остальному телу, и отождествляет с ним, то есть приближается к архаическому типу изображения. В исследовании В. Подороги убедительно показано, что лицо, несущее признаки не личности, не Я, а некоего социального тела, восходит к архаической культуре [9]. К аналогичным выводам приходит и М. Ямпольский в своем исследовании о близком зрении [14]. Известно, что исторический авангард черпал из архаики многие из своих отрицающих «норму» постулатов. Архаическая телесность предполагала вытеснение лица маской, татуировкой на теле и лице – своего рода живом портрете на теле как его носителе. Раскрашенные лица футуристов и беспредметные портреты – это две стороны одной медали [2]. Излюбленная Эйзенштейном идея раскроя лица посредством расчленения крупного плана – это, по сути, продолжение беспредметности авангардных портретов.

Если автопортрет – это «Я» художника, то портрет – это «Я в Другом». Известно, что в искусстве XX века, в его авангардной парадигме, Я подвергается не только опредмечиванию в плане идентификации в объектами внешнего мира, но и своего рода «отелесниванию». По словам исследователя поэзии Маяковского, Е. Фарыно «слово становится лишь означающим, приобретает статус физического объекта, указывающего на самого себя, а не на что-либо вне себя <…> тело самого Я подвергается у Маяковского <…> всяческим анатомическим приращениям и преувеличаниям. За этим стоит древняя традиция и очень глубокая концепция человека. Такого человека, который не знает деления на сферу для других и сферу для себя, на публичное и интимное» [12, *241*].

У живописи в авангарде много схожего с поэзией. Однако тут опять наталкиваемся на антиномию: в изобразительном искусстве, в том, что в авангарде осталось от условно портретного жанра, возникает интериоризация Я, а вслед за ним – отказ от внешней телесности, перенос телесности в праформу: возвращение к портрету-маске и далее к символическому знаку. При этом возникает взгляд на (авто)портретируемого как бы изнутри тела, минуя область психического. Такого рода изображение Я приводит к видимой деформации, а по существу – к ино-бытию телесности лица. Видимое как внешнее и неполное становится умопостигаемым как внутренним и цельным. При этом происходит парадоксальный распад целостной формы, как она дана в нормативной традиции, сменяясь тем, как она интуитивно ощущается индивидуумом при взгляде на себя в зеркало.

Автопортрет в авангарде колеблется между полюсами тяготения к картине-вещи, лицу как проявлению внутренних связей формы, и субъективности восприятия этой формы, волевом императиве Я художника. Если в трихотомии личина-лицо-лик первое реализуется в архаическом портрете, второе – в портрете нового времени, а также в портретах-вещах

(в том числе и авангардных), то последнее – лик – выступает как признак беспредметного портрета. Лик в данном контексте понимается не в поле религиозной семантики, а как очищенная от условностей иконического подобия своего рода внутренняя форма изображения (вслед за «внутренней формой слова», термином, введенным Г. Шпетом и использованным, в частности, Н.И. Жинкиным [3]). Беспредметный портрет-лик, как внутреннюю форму лица, можно трактовать в качестве портрета «за вычетом»: лицо персонажа не соотносится больше с конкретной личностью, не определяется и даже отрицается ею. Уход от миметической нормы в авангардном портрете трактует лицо как противоположное телу, и в этом смысле оно – квинтэссенция изображения. Портрет и автопортрет – это зона, где все принципы авангардной поэтики многократно усиливаются. Акт именования ставится самоцелью, имя тавтологизируется в беспредметном портрете хотя и посредством самоотрицания. Авангардный портрет в целом актуализируют не проблему идентификации, а само отношение знак-референт, которое определяло сущность изображения в архаическом искусстве, в портрете-маске, погребальном портрете, а беспредметный портрет акцентирует его углубленность в самое себя. Лик в беспредметном портрете меняет нормативное соотношение риторического и онтологического, отдавая пальму первенства последнему. Отступление от традиционно понимаемой нормы изображения в авангардном портрете оказывается не отрицанием ее, в своего рода подтверждением – но уже не на уровне миметическом (описательно-нарративном), а на уровне глубинной, восходящей к истокам культуры природе визуализации мира. Таким образом, ненормативный портрет в авангарде направлен на выявление скрытых пластов изобразительной формы как автономной коммуникационной системы, на выявление изображения как такового. Этот поворот в искусстве лапидарно выразил Малевич в словах: «Я не пишу портрет, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице» [1, *26*].

Литература

1. *Баснер Е.В.* Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 15–27.
2. *Бобринская Е.А.* Жест в поэтике русского авангарда // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение: сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. СПб.: Хармсиздат, 1998. С 49–62.
3. *Жинкин Н.И.* Портретные формы // Искусство портрета. Коллективный труд. М., ГАХН, 1927. С. 7–52.
4. *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. [Главы «Имя и подпись художника», «Название картины (и не только)»]. М.: Индрик, 2008.
5. *Злыднева Н.В.* Портрет в авангарде между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019 № 1. С. 285–297.
6. *Иванов Вяч. Вс.* Маска как элемент культуры // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. М.: Языки русской культуры, 2007. С. 333–344.

7. Рукописи М.Ф. Ларионова // Михаил Ларионов. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2018.
8. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. URL: http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm (дата обращения 19.01.2019).
9. *Подорога В.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1992.
10. *Поспелов Г.Г., Илюхина Е.*А. Михаил Ларионов. М.: Галарт, 2005.
11. *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РПГУ им. А.И. Герцена, 2004.
12. *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Исследования о русском авангарде. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm (дата обращения 20.01.2020).
13. *Флоренский П., отец*. Имена. URL: https://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren03.htm (дата обращения 20.01.2020).
14. *Ямпольский М.* О близком. М.: НЛО, 2001.

Мортен Сёндергорд
Morten Søndergaard

Исследуя метафоры смерти искусства как социальной нормы

Investigating the metaphors of the Death of Art as a Social Norm

Аннотация. На протяжении всего XX века художники и философы неоднократно декларировали «смерть», «конец» или «деконструкцию» искусства. Даже если эти заявления были обусловлены различными причинами и совершались каждый раз в новом контексте, общую для них цель можно сформулировать так: разъединить искусство и породившие его идеи европейского, западного гуманизма и связанные с ним социальные и политические нормы. От Тайтлинга до Дерриды, от Дюшана до Макиунаса, от Адорно до Родченко заявление о «смерти искусства» как социальной норме указывает на попытку построения альтернативной истории искусства, обусловленную конкретным опытом этических и политических конфликтов, обрамляющих историю и культуру XX века. Цель данной короткой статьи – исследовать метафоры этих альтернативных историй искусства, подвергнуть сомнению некоторые из их идей и практик – в надежде более подробно обратиться к ним в будущих исследованиях.
Ключевые слова. Смерть искусства, ситуативное знание, альтернативная история искусства, XX век, конструкции нормы

Abstract. Throughout the 20th Century, artists and philosophers have proclaimed various ‘deaths’, ‘ends’ or ‘deconstructions’ etc of art. Even if these proclamations have occurred in very different contexts and have a variety of motivations, there seem to be a shared aim unifying them: to move art away from its roots in the ideas of European and Western humanism and the social and political norms constructed in its name. From Taitling to Derrida, from Duchamp to Maciunas, and from Adorno to Rodchenko etc.. ‘death of art’ as a social norm indicates the construction of an alternative art histories situated in the concrete and particular experience of ethical and political conflicts framing the 20th century’s history and culture. This short paper aims to investigate the metaphors of these alternative art histories, questioning some of their ideas and practices – in the hope of addressing more, in more detail, in future studies.
Keywords. Death of art, situated knowledge, alternative art history, 20th Century, construction of norms.

Настоящий текст посвящен многим «смертям» искусства – объявленным, провозглашенным, теоретически обоснованным и спроектированным художниками и философами. И хотя он сосредоточен, главным образом, на XX веке, идея «смерти» искусства не уникальна для «современной» эпохи – ее предвестия можно проследить раньше, вплоть до Возрождения, или до того момента, когда искусство стало считаться значимой частью социального и культурного норматива (Говард Бекер [4] показывает, как художники, эстетические системы и нормы способствуют рождению «миров искусства»). Моя цель состоит в том, чтобы показать некоторые скрытые траектории в истории искусства. В частности, меня интересует метафора искусства как действия «внешних сил», которые обнаруживают себя в художественном выражении. Эти внешние силы я предлагаю рассматривать как выражение «ситуативного знания» [8] произведений искусства, формулирующих собственную частичную историю (или генеалогию) искусства.

Для начала необходимо пояснить, что я вкладываю в понятия «метафоры» и «нормы».

Далее я исследую метафоры смерти искусства как «социальной нормы», озвученные рядом художников и философов в XX веке, подразумевая здесь под искусством репрезентацию универсальной идеи человеческой истории и гуманизма. Таким образом, смерть искусства как социальной нормы также связана с выстраиванием альтернативной истории искусства, или ситуативных историй конкретного опыта основных этических и политических аспектов XX века. И это имеет отношение к пересмотру, переработке, критике нового основания искусства в качестве «нормативного паттерна», который производится (а не в качестве «репрезентации» существующих нормативных паттернов).

Термин «норма» может иметь множество значений, однако в рамках своего исследования я буду исходить из самой общей концептуальной рамки: в последующем тексте «норма» подразумевает те ситуации или типы поведения, которые ожидаемы и считаются типичными. Таким образом, нормы относятся к причинам и следствиям, основанным на поведении человека, и, в отличие от законов, они относятся к способам регулирования отношений между причинами и следствиями в конкретных ситуациях, когда должны выполняться определенные ожидания поведения.

Нормы подпитывают метафоры, которые мы используем в репрезентациях и регулировании социальной жизни и культурных интеракций, и можно обнаружить, как я полагаю, условные границы нормативного ландшафта, изучая используемые в культуре метафоры и рассматривая их как эмпирические свидетельства ситуационного знания. Как предположила Донна Харауэй, основываясь на выводах когнитивной лингвистики и ссылаясь на недостаточное внимание к женской объективности в XX веке, нормы – это конструкции, которые следует понимать в их ситуативных контекстах, а не как универсальные «принципы».

В кульминации дискуссии, связанной с «социальным поворотом» (Латур) [12] и последовавшей за ним так называемой «научной войной»,

Харауэй заявила, что нормы создают ощущение ложного единообразия, если рассматривать их как культурную «сущность». Таким образом, нормы, по-видимому, выполняют социальную функцию. Однако, если воспринимать нормы как часть сети, распределенной локально среди людей, можно увидеть, как нормы, знания, убеждения и ценности могут варьироваться и отличаться – и как они могут трансформироваться и изменяться, заменяться или устаревать. В своей важной статье о положении женщин-ученых и женщин-практиков Донна Харауэй указывает, что эта «конструктивистская» (или, возможно, более правильно, «распределительная») позиция часто принимается теоретиками «нового» (пост) гуманизма. Но она сознательно придерживается третьей позиции, пытаясь не сводить все эмпирическое знание к риторическим фигурам и формам: «С этой точки зрения наука <…> – это риторика, серия усилий, направленных на то, чтобы убедить соответствующих социальных субъектов в том, что произведенное ими знание – это путь к желаемой форме очень объективной власти. Такие убеждения должны учитывать в игре знания структуру фактов и артефактов, а также субъектов, опосредованных языком. Здесь артефакты и факты составляют часть мощного искусства риторики. Практика – это убеждение, и основное внимание уделяется практике. Все знания – это сгусток в полемическом поле власти. Сильная программа социологии знания сочетается с приятными и неприятными инструментами семиологии и деконструкции, чтобы настаивать на риторической природе истины, включая научную истину. История – это рассказ, который любители западной культуры пересказывают друг другу; наука – это спорный текст и поле власти; содержание – это форма. Точка.» [8, *596*].

Далее я сосредоточусь на том, как метафоры смерти искусства как социальной нормы проявляются в произведениях искусства. В частности, я предлагаю акцентировать в рассматриваемых произведениях искусства (лишь некоторые из которых могут быть отмечены в этой короткой статье) эту третью, динамичную позицию, располагающуюся между «культурологическим» и «распределительным» подходами, на которую намекает Харауэй в приведенной выше цитате. С этой позиции история искусства обнаруживает некоторые скрытые траектории, имея в виду которые я снова обращусь к некоторым концепциям смерти искусства как социальной нормы, выдвинутым «авангардом» в XX веке.

Кризис репрезентации

В начале XX века привычно ожидаемые и принятые метафоры конвенционального культурного горизонта гуманизма начинают решительно диссонировать с (ошеломляющим) опытом современности (остающимся предметом обсуждения и по сей день): крупная промышленность, мегаполисы, массовые коммуникации, дальние перевозки, ускорившиеся от недель до дней и часов, либерализм, социализм, капитализм, глобальная экономика, империализм, революции, разрушительные войны, массовая безработица, растущий богатый средний класс.

Это расхождение принято называть кризисом репрезентации. Именно оно стало тем полем битвы, на котором теоретики и философы, художники и практики, а также новые герои, вроде звезд кино и ютюба разными способами на протяжении всего XX века изо всех сил пытались обсудить, как «опыт» XX века мог бы (не мог бы; вероятно, должен был бы) быть представлен. И эти переговоры и калибровка продолжаются в XXI веке.

Последствия этого огромны. Как нам ориентироваться в этих условиях, когда, как сказал Заратустра, человек может познать только себя в конце своего странствия? И мы, можно добавить, можем испытать современность только в ее конце… Но можно предположить, как предположил однажды Хабермас [3], что мы, по-видимому, еще далеки от конца? Скорее всего, мы только начали иметь дело с неопределенностями и различными изменчивыми порогами ускоряющихся преобразований, которые одновременно являются следствием и определяющим побуждением того, что мы называем «современным». В самом деле, как риторически утверждает Латур, «мы никогда не были современными», и мы лишь медленно приближаемся к пониманию того, что означает «быть современными» (если вообще что-то означает) [13].

Выше я цитировал Ницше по раннему тексту Вальтера Беньямина «Опыт» [5], и, несомненно, влияние Ницше на продолжающийся процесс метафорического переосмысления опыта XX века велико. На мой взгляд, понимание метафоры Баньямина о «современном искусстве как утрате ауры» следует искать в его ранних прочтениях Шиле и Ницше и в понятии «маскированного опыта», или в том, что можно прочитать как представление Беньямина о жизни до того, как нормы становятся слишком репрессивными и ложными (такую жизнь он называет филистерской): «В нашей борьбе за ответственность мы боремся с кем-то в маске. Маска взрослого называется “опытом”. Она невыразительна, непроницаема и неизменна. Взрослый человек всегда уже испытал [*erlebt*] на себе все: молодость, идеалы, надежды, женщину. Все это было иллюзией. Часто мы чувствуем страх или озлобленность. Возможно, он прав. Что мы можем возразить? Мы еще ничего не испытали. Но давайте попробуем поднять маску» [5, *1, 2*].

Здесь возникает важное различие между обладанием опытом и просто получением опыта (усвоением норм общества, в нашем случае). Бунт поколений силен в любой борьбе против существующих норм, и этот натиск против норм предыдущих поколений становится «нулевой точкой» в кризисе репрезентации XX века: это не один кризис, а несколько кризисов, которые накладываются друг на друга, и все они обращены против или провозглашают «смерть» (определенного элемента) существующих норм. Каждый кризис выдвигает или вытаскивает людей на социальную и геополитическую «сцену», заставляя их «реагировать» тем или иным образом. Таким образом, кризис репрезентации не универсален, а ситуативен, метафорически циркулируя вокруг частичных актов восстания определенного поколения или даже определенной «школы» внутри этого поколения.

Витгенштейн подошел к этому в своем понятии «языковой игры». «Главное здесь вот что: мы устанавливаем правила и технику игры, а затем, следуя этим правилам, сталкиваемся с тем, что не все идет так, как было задумано нами. Что, следовательно, мы как бы запутались в наших собственных правилах. Именно эту «запутанность в собственных правилах мы и хотим понять, то есть ясно рассмотреть» [2, фр.125]. То, что воспринимается как кризис репрезентации в XX веке, во многом является кризисом идеи существования «универсальных норм» культурной и социальной репрезентации. Язык и игра, в которую мы вовлечены, – это сосуд норм, который является и судном, и навигационным прибором одновременно – тем, что Витгенштейн называл «техникой». «Понимать язык значит владеть некой техникой» [2, фр.199]. Дело в том, что в культуре действия и поведения управляют общей структурой, с помощью которой репрезентации интерпретируются: «Совместное поведение людей вот та референтная система, с помощью которой мы интерпретируем незнакомый язык» [2, фр.206].

Нормы – это разделяемые правила поведения, но то, *как* их разделяют и *как* они определяют поведение, тем, кто ведет себя, неизвестно. Здесь возникает соблазн предположить, что искусство делает техники норм видимыми так, что мы можем их испытать. Также было бы заманчиво заявить, что особенно в современную эпоху художники пытаются обнаружить различие между современным опытом и «досовременной» запутанностью норм. Понятие смерти искусства появляется в тот момент, когда искусство воспринимается как принадлежащее к языку норм, которые больше не отражают разделяемые художниками взгляды – в результате поколенческого или культурного разрыва, возникшего из-за внешних сил, таких как революции, геополитический кризис или пандемии.

Рискну утверждать, что определенные способы работы с искусством можно разоблачить в зависимости от их подхода к искусству как к социальной норме, ситуативной как различные ментальные запутанности, техники и языковые игры. Далее я попытаюсь разоблачить метафору смерти искусства как социальной нормы в некоторых практиках и теориях авангардного искусства.

От репрезентации к (вос)производству норм

Но здесь мы сталкиваемся с двусмысленностью, на которую указывали и Витгенштейн, и Ричард Рорти, относительно самой способности зарегистрировать «новый» набор норм или даже произвести на его основе метафоры. Как мы можем изменить язык, которого не знаем? Как нам овладеть техникой понимания этого языка и в то же время использовать эту технику, чтобы сломать его, порвать с ним?

Итак, мы возвращаемся к утрате ауры и озвученному Вальтером Беньямином понятию снятия маски. Вопрос только в том, где в таком случае поместить искусство? Я вижу у Беньямина не столько оплакивание норм прошлого (хотя, вы, вероятно, можете уловить привкус ностальгии или нотки меланхолии), но скорее (потенциальное) расширение

возможностей практикующего в возникающем пробеле, оставленном позади, не в последнюю очередь его самого – изменить поведение (и его техники) и выработать новые устойчивые нормы. Желательно для лучшего общества, каким бы оно ни было. Таким образом, Беньямин оркеструет смещением критического фокуса с репрезентативных (и традиционно воспринимаемых как «универсальные») техник к (вос)производимым (а также ситуативным и частичным). Более того, в поздних текстах Беньямина (вос)производимые техники, на мой взгляд, связаны, распределены, взаимозависимы и влияют на опыт, а не являются «простой» реакцией на него.

Короче говоря, нормы, такие как факты, репрезентации, опыт и память, нуждаются в инфраструктуре.

Как указали Боукер и Стар, инфраструктура – это в значительной степени скрытая от нас структура, которая вводит в действие стандартов классификации для обработки информации и знания. Поэтому Боукер и Стар призывают к «вмешательству» инфраструктур, выходящему за рамки чисто научных и технологических платформ и дискурсов: «новые глаза необходимы для чтения систем классификации, для восстановления удаленных и усохших повествований у этих отдельных культурных / технических / научных артефактов» [6].

Генеалогия метафоры смерти искусства как социальной нормы содержит серию интервенций в область скрытой стандартизации (и сомнительного прошлого) норм. Художники авангарда, на мой взгляд, конструируют различные пути обнаружения скрытых (инфра)структур – пути создания художественных ситуаций, которые разоблачают трансформацию норм от домодернистской к комплексной современной культуре и дальше.

Разоблачая смерть искусства как социальной нормы

Датский медиа-поэт и художник писал, что художественные практики в момент реализации или соотношения с нормой разоблачают нечто несуществующее: «Осуществить норму означает создать что-то, чего не существует. Отнестись к норме значит дать существование чему-то, что связано с чем-то несуществующим» [11, *54*].

Это разоблачение искусства, смерть искусства очевидна в художественных практиках и теориях на протяжении XX века, некоторые из которых перечислены ниже:

- Смерть искусства (Дада / Татлин)
- Анти-искусство (Дюшан)
- Искусство (произведение) как отчуждение (Хайдеггер)
- Конец искусства (Адорно / Нанси)
- Нулевая степень (Барт)
- НЕ-ИСКУССТВО (Мачюнас)
- Искусство – это ложь. Да здравствует техника! (Родченко)
- Произведение искусства – это редукция (Деррида)

Генеалогия метафор смерти искусства как социальной нормы ситуативно разоблачает искусство как опыт растущего критического (само)сознания художников по отношению к сложностям современной культуры на протяжении XX века.

Пьерро Раффа утверждает, что «авангард – это уловка истории, призванная ускорить "смерть искусства"». Он утверждает, что, говоря о «смерти искусства», художники авангарда используют метод речевого акта, чтобы указать на «переход искусства от культурной функции, которую оно выполняло в прошлом, к совершенно иной. Чтобы выразить эту концепцию, я использовал метафору ("уловка истории"), которая, однако, не должна означать, что большинство авангардных идеологий не осведомлены о том, что происходит. Напротив, большинство из них настолько осознанны, что это все, о чем они могут говорить… Эта перемена проявляется как избыток рационального самосознания по отношению к творческому процессу и тому типу художественного удовольствия, которое он должен вызывать. <…> Искусство сегодня требует все более острого критического сознания, "идеологизации" самого себя… Это привело к парадоксальному дисбалансу между тем, что на самом деле говорят произведения, и доктринальным излишком, который их оправдывает» [7, *172*].

Поскольку художники авангарда, как свидетельствовал вышеупомянутый Вальтер Беньямин, ощущают себя свободными от норм (прошлой, устаревшей) культурной системы и поскольку они (мыслители и создатели), действительно, формируют (конструируют) совершенно новую(ые) нормативную(ые) систему(ы), то «искусство всегда подходит к своему концу», как утверждал Жан-Люк Нанси в философском комментарии к Адорно (и, следовательно, к Гегелю) [15, *29, 30*]. Адорно, конечно, лихо заявил, что произведение искусства гибнет, потому что оно «отрицает сделанное»: «Всякое произведение искусства исчезает как художественное творение в содержащейся в нем истине; благодаря этой истине произведение опускается до уровня отсутствия значения (несущественности), что позволено лишь величайшим произведениям искусства. Историческая перспектива заката искусства, его конечной гибели, – идея, присущая каждому произведению» [1, *193*].

Хайдеггер, разумеется, предположил, что одним из эффектов появления произведения искусства является возмущение всего, что его окружает. Произведение искусства отчуждает нас от непосредственного бытия, в котором мы ощущаем себя дома. Мы считаем, что вещи знакомы, стабильны и привычны. Тем не менее, согласно Хайдеггеру, произведение искусства показывает нам, что «обыкновенное не является обыкновенным, оно необычайно, сверхъестественно» [10, *53*]. Оно также само изобретает роль искусства перед лицом того, что «представляется нам естественным». Но оно оказывается «лишь знакомством с давно установившейся привычкой, забывшей незнакомость, из которой она возникла» [9, *7*].

Таким образом, если смотреть с этой точки зрения, «конец искусства» всегда является началом его множественности. Но, что более важно, как

утверждает Нанси, «он мог бы также быть началом другого смысла для искусства и для "техники" в целом» [15, *29, 30*].

Возможно, примером поиска нормативной множественности в художественной практике авангарда может быть взаимодействие искусства с техникой, связанное с раскрытием «ложной» культурной конструкции искусства в практике и текстах 1920-х годов Варвары Степановой и Александра Родченко. С их точки зрения, искусство, является ложью, и вместо этого они призывают к разрушению последней оставшейся привязанности человеческой мысли к искусству. Однако за этим призывом к разрушению скрывается идея совершенно иного способа художественного производства, а именно «коллективного искусства», больше напоминающего «конструктивную жизнь» современной культуры, чем провозглашенную универсальную эстетику домодернистского мира [16, *249*].

Нормативная множественность, конечно, стоит за представлением о том, что искусство есть нечто совершенно иное (нежели искусство), и оперирует техниками и узнаваемыми чертами «сложного мира», которые можно обнаружить также в «Флюксус-манифесте» Джорджа Мачюнаса, написанном много лет спустя:

«Очистите мир от буржуазной немощи, "интеллектуальной", профессиональной и коммерциализированной культуры, очистите мир от мертвого искусства, имитации, искусственного искусства, абстрактного искусства, иллюзионистского искусства, математического искусства – очистите мир от "Европанизма"! ПОДДЕРЖИВАЙТЕ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПОТОК В ИСКУССТВЕ. Поощряйте живое искусство, антиискусство, НЕ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ РЕАЛЬНОСТЬ, чтобы быть понятным всем людям, а не только критикам, дилетантам и профессионалам. СОЕДИНИТЕ кадры культурных, социальных и политических революционеров в единый фронт и действие» [14].

Как метафора смерть искусства как социальной нормы лежит в основании и структурирует эволюцию и многие (само)разрушительные жесты авангарда. Конечно, речь идет не об исторической смерти искусства, а о смерти определенной идеи искусства как репрезентации универсальной (и эссенциалистской) эстетической системы. Таким образом, художники авангарда разоблачают устаревшие нормы, лежащие в основе понятия и опыта искусства, постоянно балансируя между самоуничтожением искусства как «системы репрезентации», основанной на опыте, с одной стороны, и трансформацией нормативного (и политического) обрамления в «сложную производственную структуру» художественного действия, с другой. Здесь я попытался предложить изучение историй этих художественных действий, чтобы лучше понять их ситуативное конструирование смысла на пороге постнормативной культуры, которую мы иногда называем современной.

Литература

1. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
2. *Витгенштейн Л.* Философские исследования. М.: АСТ, 2018.
3. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Издательство «Весь мир», 2003.
4. *Becker H.* Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.
5. *Benjamin W.* Experience // The New Inquiry, http://thenewinquiry.com/features/walter-benjamin-experience-1913 (дата обращения 10 октября 2018).
6. *Bowker G., Star S.* Sorting Things Out. Cfmbridge: MIT press, 1999.
7. *Eco U.* The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
8. *Haraway D.* Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // Feminist Studies. V. 14. № 3. 1988. P. 575–599. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/3178066 (дата обращения 10 октября 2018).
9. *Heidegger M.* Off the beaten track. Cambridge: University Press, 2002.
10. *Heidegger M.* Poetry, language, though. New York: Harper & Row, 1971.
11. *Højholt P.* Cezannes Method. Copenhagen: Schønberg, 1967.
12. *Latour B.* One more turn after the social turn: Easing science studies into the non-modern world // McMullin E (ed.) The Social Dimensions of Science. South Bend: Notre Dame University Press, 1992. P. 272–292.
13. *Latour B.* We Have Never Been Modern (trans. C Porter). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
14. *Maciunas G.* Fluxus Manifesto (1963). URL:https://wgfluxus.tumblr.com/post/1308396753/1963-fluxus-manifesto-purge-the-world-of-bourgeois. (дата обращения 10 августа 2020).
15. *Nancy J-L.* The Muses. Stanford University Press, 1997. P. 29, 30.
16. *Tusman L.* (Ed). Really Free Culture. Anarchist Communities, Radical Movements, Public Practices. Pedia Press, 2002.

Сильвия Бурини
Silvia Burini

Существуют ли сирены? Двойственный миф между чудом и страданием

Do sirens exist? An ambivalent myth between prodigy and pain

> В одном грубо откровенном словаре мы читаем:
> «Сирена – вымышленное морское животное».
> Хорхе Луис Борхес. Книга вымышленных существ [1, *251*].

Аннотация. Статья предлагает анализ иконографии сирены в изобразительном искусстве, отталкиваясь от предположения, что этот образ является наиболее часто встречающейся репрезентацией гибридов. Концепция гибрида тесно связана с категорией монстра, чудовища, которая имеет функцию определения границ нормы. Статья рассматривает историю репрезентации и бытования мифа о сиренах и специфику русской традиции, связанной с образом сирина. В центре внимания статьи – ряд примеров интерпретации фигуры сирены в современном искусстве, где этот образ отклоняется от античной схемы и порождает неожиданные вариации. Заключительная часть статьи фокусируется на связи, которая существует между патологией, известной как сиреномелия, которая со времен античности стала ассоциироваться с сиренами из-за внешних сходств больных с морскими существами. Эта связь – еще один элемент, подтверждающий семантический багаж образа сирены как образа, находящегося «за пределами нормы».
Ключевые слова. Сирена, сирин, русалка, гибрид, монстр, *гипертело,* взрыв границ, биоэтика.

Abstract. The essay analyses the iconography of the siren in the fine art based on the premise that it is the most illustrious and the most widespread representation among hybrids. Hybrid is a concept which is closely linked to that of a monster, the most suitable image to explain the idea of limit and norm. After a brief survey on the history of the imagery and the myth of siren, it deals with the divergences connected to the figure of Sirin in Russian folk tradition. The image of siren was significant in antiquity as well as it is now in contemporary art, where it sometimes brings unexpected outcomes, as it is

described in the main body of the paper with the help of different examples. The last part reflects on possible connections of this iconography with a rare condition known as Mermaid Syndrome called that way due to the similarities the defect has with sea creatures shapes, being another element that brings us "out of the norm".
Keywords. Sirens, Sirin, Mermaid, Hybrid, Monster, *hyperbody,* an explosion of borders, bio-ethic.

«Идея монстра служит для того, чтобы показать *пределы* человеческого как на "нижнем", так и на "верхнем" уровнях: будь то полузверь или полубог, именно это "полу-" монструозно. Другим фундаментальным компонентом смысла *монстра* –вероятно, наиболее важным для антропологического осмысления мифологического и социального значения термина – является представление о его *гибридной* природе» [9, *2, курсив автора статьи].* Этот короткий пассаж из книги Закии Ханафи мы используем для представления той разновидности монстров, которой посвящена данная статья, а именно сирен. Будучи, возможно, самым знаменитым из всех гибридов и точно самым широко распространенным, сирены являются, как кажется, идеальной иллюстрацией концепта пределов и норм.

Образ сирен-гибридов, которым, среди прочих, мы в дальнейшем займемся, как кажется, особенно хорошо подходит для конференции, темой которой объявлено «нарушение норм», а также понятия «границ» и «пределов». Свое выступление на данной конференции я решила проиллюстрировать набором разнообразных и порой необычных изображений сирен, относящихся к античному, новому и современному искусству[1]. Поэтому в данном коротком тексте, вместо того чтобы излагать неизбежно неполную и схематичную историю иконографии сирены, предпочтительней будет сфокусироваться на ряде наиболее выдающихся примеров.

Для сирены-гибрида, как кажется, в первую очередь характерна семиотическая амбивалентность. В контексте современного искусства, сложная и плодотворная «двойственность» преображается в многоликость, действительно свободную форму, которая может воплощаться в любых вариантах и формах репрезентации. От исходной четкой двойной ипостаси (чешуя и перья), образ сирен трансформировался через века до своего теперешнего состояния, являющего собой мешанину всевозможных комбинаций и разномастных взаимных заимствований из сфер изобразительного искусства, музыки, театра и кино.

[1] Понимая безбрежность потенциального списка иллюстраций, мы здесь сознательно ограничимся самой краткой их подборкой: Эрик Дюшарм, мужчина, который живет жизнью сирены; многочисленные инкарнации среди звезд популярной культуры (Мадонна, Леди Гага, Кэти Перри); длинный список фильмов, от «Мистер Пибоди и русалка» и «Тарзан и русалки» (оба 1948) до «Всплеска» (1984) и «Русалок» (1990), не говоря уже о бессчетных телевизионных-передачах. Следует также упомянуть диснеевский мультфильм «Русалочка» 1989 года. Местечко Уики Уочи (*Weeki Wachee*) во Флориде известно своими «шоу русалок» и даже открытием «лагеря для русалок»… список может быть продолжен.

Двойственная натура сирены, во-первых, проявляет себя в форме структурного противоречия. Сирена – это либо женщина-птица, либо женщина-рыба, и оба этих варианта предполагают гибрид человека и животного. В одной из своих последних работ антрополог Элизабетта Моро [14] предлагает плодотворный для постановки вопроса подход: она говорит, что слово «сирена» имеет не один смысл, а множество, или же, как она это называет, «избыток смыслов». Развивая эту мысль, Моро называет сирену «идеальным примером "изменчивого обозначения", образа, который может быть наделен любым из фактически бесконечного ряда мифологических значений» [14, *2822 в электронном издании*].

В некоторых (но не во всех) традициях, двойственность образа сирены находит отражение и в языке: так, в английском существуют разные слова для обозначения сирен (*sirens*), для которых характерны перья, и русалок (*mermaids*), признаком которых являются рыбьи хвосты. Такая же ситуация существует в немецком языке. Русская традиция всегда применяла два различных термина для двух различных существ: *сирин* (этимология этого слова явно восходит к греческому языку) крылат (как и другое птицеподобное существо, *алконост*), в то время как русалка имеет рыбий хвост. Русские переняли западное слово «сирена», однако связали это понятие в первую очередь с морской, а не с воздушной стихией. Вопрос о взаимоотношениях этих упомянутых выше видов созданий, в сущности, непрост. Хотя в русской традиции прослеживаются две различные этимологии и две иконографические традиции, здесь, в отличии от традиции западной, не происходит их взаимной метаморфозы, они просто сосуществуют. Можно сказать, что в западной иконографии (как и в ряде других), превалирует подход к нашему гибридному образу с позиций мифа и античной классики, тогда как корни русских *русалок* и *сиринов* лежат в местном фольклоре (что можно сказать вообще о персонажах русских бестиариев и их гибридах) – русская культура не имела прямого доступа к «базе данных» античной мифологии до эпохи новаций Петра Великого, при котором в России появилась нерелигиозная живопись.

Лингвистический аспект прямо повлиял на иконографическую двойственность образа. Хотя в некоторых культурных традициях сегодня слово «*сирена*» вызывает ассоциации только с красивой, привлекательной женщиной с поразительным рыбьим хвостом вместо ног, не следует забывать, что у гомеровских сирен не было рыбьих хвостов, а имелись птичьи лапки, на которых они *сидели* на лугу и пели (*Одиссея*, XII, 151–200). Об их плавании не говорится ничего. Известно также, что для греков и римлян сирены были исключительно женщинами-птицами. В Аргосе существовали представления, что Сирены сопровождают Диониса и Ариадну [10], однако в этих рассказах не уточнялось, летают эти создания или же плавают. Генеалогия этого образа и его символизм достаточно замысловаты [детали см. в 4; 12]: сирены связаны со сфинксом, и, ещё в большей степени, с гарпиями, то есть хтоническим миром. Описания и изображения сирен на протяжении столетий претерпели разительные изменения. Для объяснения этой трансформации, имевшей место по крайней мере



1. В. Васнецов. *Сирин и Алконост. Птицы радости и печали*. 1896. Холст, масло. ГТГ , Москва

в некоторых культурах, из гибрида птиц в гибрид рыб предлагались самые различные теории (Моро говорит, что это «уникальный для мифологии случай» [14, *54*]). Наиболее распространенной точке зрения на этот счет соответствует пока не вполне доказанная идея о произошедшей в Средние века перемене, в ходе которой сирен постепенно, начиная с III-го столетия нашей эры, в христианских общинах перестали изображать полуптицами из-за увеличившегося влияния североевропейской мифологической традиции с ее водными нимфами-ундинами, а также, возможно, для предотвращения путаницы таких изображений с образами ангелов; в России, которая до позднего принятия христианства имела скорее фольклорную, чем мифологическую традицию, оба варианта мирно сосуществовали под двумя разными именами и не ощущалось никакой необходимости в их слиянии. В своей великолепной картине «Сирин и Алконост» (илл. 1), Виктор Васнецов изобразил *в стиле модерн* один из частых сюжетов русских бестиариев, также нашедший свое отражение в бесчисленных *лубках* (илл. 2) (в частности, Василий Кандинский, который тоже интересовался обсуждаемым сюжетом, повесил в своей мастерской лубок с *сирином*). Интересный вариант сюжета был предложен Иваном Билибиным в работах «Сирин» 1905 года и «Русалка» 1934 года, – Билибин, таким образом, обращался как к птицеподобному, так и к рыбоподобному образам. Марк Шагал также написал несколько сирен с рыбьими хвостами. Из недавних работ следует упомянуть рыбу 1998 года (илл. 3) Бориса Орлова, ироническое переосмысление картины Магритта «Коллективное изобретение» (1934). А также картину Гелия Коржева «Старая кокетка» (1985) из серии «Тюрлики» (илл. 4) являющую собой любопытную иконографическую отсылку к «Сиренам» Арнольда Бёклина 1875 года и картине Ханса Тома «Восемь танцующих женщин с телами птиц» 1886 года.

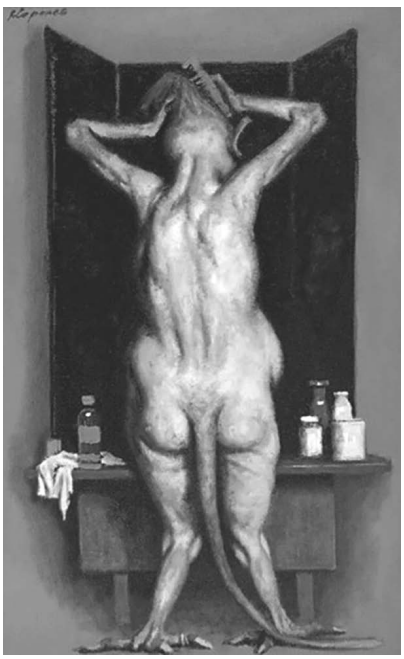


2. Фотография Василия Кандинского в его доме в Мюнхене. 1911

Этот неизбежно краткий обзор истории обращения художников к образу сирен с конца XIX по XX века показывает, что фигуративное искусство никогда не приходило к полному слиянию двух вариантов гибридного образа, в отличии от литературы и кинематографа, которые определенно предпочли птицеподобному воплощению рыбоподобное. В фигуративном искусстве XX века мы обнаруживаем примеры гибридов обоих видов, вне зависимости от того, содержит ли язык художника два термина для обозначения упомянутых вариантов (как в английском, немецком или русском) или же только один (как в итальянском, испанском и французском). В то время, как «Сирена, выходящая из волн, одетая в колючки» (1883) Одилона Редона и «Сирена» Эдварда Мунка (1896) сохраняют верность «водной версии», видение Густава Климта, выраженное в его «Сиренах» 1899 года, ближе к воздушной, птичьей интерпретации. Франц фон Штук создал несколько изображений смешанной версии. Весьма любопытен



3. Б. Орлов. *Из Магрита*. 1998 Бронза, эмаль. Частная коллекция



4. Г. Коржев. *Старая кокетка*. 1985. Холст, масло

пример английского художника викторианской эпохи Джона Уильяма Уотерхауса, который первоначально, в 1891 году, писал сирен как женщин-птиц («Улисс и сирены»), а в 1901 году перешел к изводу женщин-рыб («Сирена») [6]. «Les grandes sirènes» (1947) Поля Дельво сочетают в себе античные и ориентальные мотивы, а гибридные части персонажей прикрыты здесь тканью. Перечисление можно продолжать долго, упомянув, в числе многих прочих Родена, Пикассо и Магритта.

Вернемся теперь к семиотической амбивалентности сирен, которую можно прямо связать с их гибридностью. Моро вновь напоминает нам, что эти гибриды обитают в промежуточном пространстве, «пытаясь, что есть силы, перемещаться между двумя мирами – реальностью и воображением, жизнью и смертью, логосом и мифом, эрудицией и пониманием, пророчеством и поэзией» [14, *2875*]. Моро считает, что магическое превращение женщины-птицы в женщину-рыбу поразительно, так как никакое иное фантастическое существо не меняет формы тела без перемены своего имени [14, *55*]. Исследовательница предполагает, что в этом случае возможно говорить о влиянии более древней женщины-птицы ближневосточного бестиария, богини Сирии, красивое тело которой переходило в рыбий хвост. Образ Сирии, как считается, существовал задолго до Гомера, что показывает, что рыбоподобные сирены еще древнее, чем гомеровские птицеподобные [14, *1081*]. Моро говорит о «виртуальном теле», которое может воплощаться в реальность на различных уровнях [14, *826*]. Эту интригующую точку зрения следует сравнить с упомянутой выше «русской гипотезой», которая подходит к вопросу с более широкой перспективой. В общем, на Западе преобладает представление, что образ сирены развивался в направлении трансформации от гибрида птицы с человеком к рыбоподобному гибриду, однако это представление не является универсальным. Мы достигнем совершенно других заключений, если примем менее европоцентричную позицию и возьмем во внимание другие культурные контексты, например дальневосточный, латиноамериканский или же полинезийский [7].

Сирена остается во всех своих проявлениях феноменом пограничья: из-за своей гибридности она существует между земноводной стихией и воздушной сферой, и эта пространственная амбивалентность может наделять ее ролью посредника между нашим миром и миром хтоническим,

или же, по крайней мере, миром воображаемого. Потенциально обитая в различных семиотических царствах, сирена может прекрасно проиллюстрировать явление, названное Юрием Лотманом «разграничением» семиосферы:

«Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой – соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам, обеим взаимно прилегающим семиосферам. Граница би- и полилингвистична. Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык "нашей", место трансформации "внешнего" во "внутреннее", это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными» [2, *212*].

Следуя за этим видением Ю. Лотмана, можно сказать, что гибрид-сирена дает возможность «визуализации» абстрактной границы, которую сирена воплощает в семиосфере. В современном искусстве понятие гибрида, в общем и целом, связывается с физическими и психологическими пределами человеческого тела. Многое было сказано о «постчеловеческой» фазе [16], в которой превозмогаются ограничения, казавшиеся непреодолимыми, и обретается *гипертело*, способное включать в себя части других человеческих тел и/или тел животных, растений или даже технологические импланты, в рамках процесса, который Мильетти окрестила «взрывом границ» [3, *24*]. В этом контексте едва ли нас должна удивлять популярность столь богатого смыслами образа, как сирена в бестиариях современного искусства. Упомянем несколько показательных примеров[1], начав с «Сирен» 2007 года, знаменитой инсталляции Кики Смит [17] (илл. 5), особенно чувствительной к вопросам гендера художницы, вовлеченной



5. К. Смит. *Сирены*. 2002. Инсталляция

[1] Заключительная часть книги Bettini Spina «Il mito delle sirene» [4] содержит несколько образцов репрезентации сирен в современном искусстве, которые стали отправной точкой моего персонального «сиренического бестиария».



6. П. Пиччинини. *SO2- Siren Mole* (*Exallocephalla Parthenopea*). 2000. Силикон, стеклоткань, аниматроника

в феминистское движение, которая много работала над репрезентацией женского тела, его «пределов» и его хрупкости. Ее «Сирены» – это серия небольших скульптур, изображающих птицеподобных существ с женскими лицами, которые «взывают к загадочной и архаической женственности» [4, *261*]. Менее визуальное и более концептуальное выражение нашего образа можно обнаружить в работе Патриции Пиччинини, озаглавленной «SO2 – Siren Mole (Exallocephalla Parthenopea»)[1] (илл. 6). Проект начался с нескольких эскизов, нарисованных на компьютере в формате 3D [15], которые позднее были исполнены в виде фотографий. Результатом стало экспериментальное гибридное создание: *SO2* обозначает «синтетический организм» и отсылает нас, как это часто бывает в работах Пиччинини, к ассоциациям из мира технологий, научных разработок и генной инженерии. Что касается термина *Exallocephalla* – он происходит из греческого языка и переводится как «очень странная голова», тогда как *Parthenopea* – это имя одной из трех сирен, обитавших, согласно легендам, в заливе Неаполя[2]. Художница затрагивает критически важные вопросы био-этики, изображая возможные экспериментальные гибриды [15, *58, 59*]. Об одном из созданных ей гибридов, носящем название «сирена-крот», художница отмечает: «… несмотря на свою всем очевидную инаковость, [оно] пробуждает в людях сочувствие и стремление опекать» [11].

Пиччинини часто обзывают «доктором Франкенштейном» за ее желание дать жизнь неодушевленным объектам. Художница пользуется средствами электронной графики для того, чтобы создавать существ, заставляющих нас задумываться об этических последствиях порождения новых гибридов, но главной целью ее является пестование чувства

[1] Siren Mole: (Exallocephalla Parthenopea). URL:http://www.patriciapiccinini.net/archives/sirenmole/mole_text.html (дата обращения июнь 2020).

[2] Более подробные сведения о Партенопее, Ликозии и Лигее, сиренах залива Неаполя, см. в [13].

эмпатии между автором (творцом) и созданием. И если сам собой напрашивается вопрос о том, как следует относится к искусственно созданной гибридной сирене, мы ожидаем в качестве реакции не прямого ответа, но расширения поля рефлексии на эту тему. Другим знаменитым примером стала «Сирена» (2008) Марка Куинна, золотая скульптура, изображающая модель Кейт Мосс. Эта работа продолжает собой серию «Совершенных мраморов», фигур в классическом стиле, изображающих людей с инвалидностью, вершиной которой можно назвать скульптуру «Беременная Элисон Лаппер» (2005). Работы, показывающие идеализированный и нереалистичный образ Кейт Мосс, иконы моды своего времени, играют роль контрастного фона по отношению к предыдущей серии скульптур. Завершающими фигурами посвященного Мосс проекта стали «Сфинкс» (2005) и отлитая по той же форме «Сирена» (2008), исполненная из чистого золота 18-ти карат. По словам художника: «Люди часто создают некие образы, а потом начинают этим образам поклоняться, забыв, что это создание их собственных рук»[1]. Следует отметить, что у Куинна от перьев и чешуи нет и следа: его сирена – это некий абстрактный образ, изображенный в виде сидящей фигуры, вызывающий ассоциации с йогическими практиками и имеющий, возможно, эротические коннотации. Ей больше не нужно выбирать, к какому типу соблазнительниц она относится; опасность, исходящая от нее, остается чисто концептуальной. Говоря о русских художниках, нельзя не вспомнить работы Гриши Брускина (илл. 7), в метафорической интерпретации которого современные сирены предстают животными гибридами-киборгами, чьи конечности или крылья порой замещены протезами[2]. Механические сирены также являются частью инсталляции «Cantos de Sirena» испанского театрального коллектива Фура делс Баус: у них сирены-киборги – это музыкальные машины, играющие случайную музыку [12, *47*].



7. Г. Брускин. *Террористы-игрушки 1 и 2* из проекта-инсталляции «Смена декораций». 2017

Можно заключить, что, по крайней мере на Западе, иконография сирен диверсифицировалась – хотя она по-прежнему в первую очередь обращается к рыбоподобному образу, современное искусство предлагает новые интерпретации мифа, который от дуализма перьев и чешуи перешел

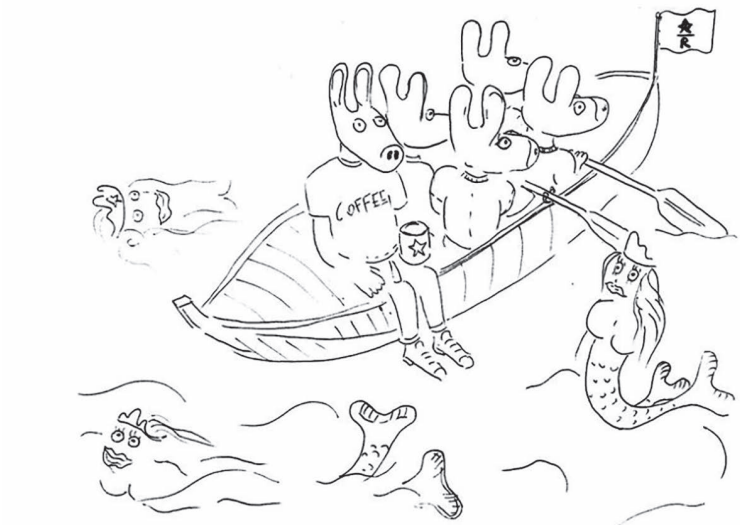
[1] См. темно-голубую скульптуру Дэмьена Херста «Русалка» (2017), выставленную в Пунта-делла-Догана в Венеции, а также работу «Хан» арт-дуэта Элмгрин & Драгсет, алюминиевое подобие «Маленькой русалочки» из Копенгагена, только мужского пола, размещенное с 2012 года в заливе города Хельсингер в Дании. Относительно итальянского искусства, следует по меньшей мере упомянуть видео «Сирена» Дарии Томмази и перформанс «Жидкая сирена» Нины Алексопулу и фотографа из Триеста Ники Фурлани. В качестве других примеров можно вспомнить работы Кристиана Шлое, Фрица Кока и Анны Удденберг. См. также [8; 18]

[2] Подробнее см. [5, *87–99*] и в [6, *153–193*].



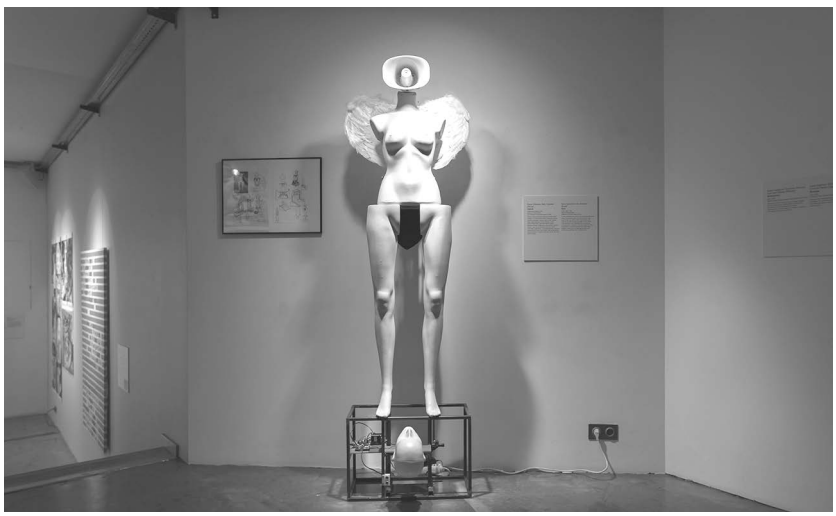
8. М. Чибик. *Сирена*. 2018. Керамика и золото 24 карата

к множественности потенциально возможных форм гибридизации. Хотелось бы завершить этот краткий обзор еще двумя примерами прекрасной семиотической амбивалентности или же «смешения смыслов». Первый пример касается истории открытия сети «Старбакс» в Милане. Логотип бренда – стилизованная сирена с раздвоенным хвостом – был воспроизведен в объеме молодым дизайнером Маттео Чибиком, который создал для церемонии открытия серию объектов, включая несколько статуэток Улисса и Сирен. В тон к «рыбьему» стилю логотипа, ближняя к Улиссу сирена (птицеподобное создание, подробно описанное Гомером), была изображена с рыбьим хвостом (илл. 8), и даже сам Улисс превратился в гибридного человека-собаку (илл. 9). Так мы быстро возвращаемся туда, откуда начали свой путь: сирены с наслаждением плещутся в воде, вместо того чтобы парить над кораблем (в нашем случае маленькой лодочкой, управляемой собакоподобным Улиссом). Вторым в хронологическом порядке примером станет недавняя работа 2019 года, побудительной причиной для создания которой отчасти стала моя длительная беседа с авторами – современными русскими художниками Еленой Губановой и Иваном Говорковым. Этот дуэт и прежде черпал вдохновение из греческой мифологии, если вспомнить их «Данаю»[1],



9. М. Чибик. *Улисс и Сирены*. 2018. Бумага, перо, тушь

[1] См. Елена Губанова, Иван Говорков. *Даная*, 2014. Мультимедиа объект, нержавеющая сталь, компьютерная программа, светодиодный фонарь, приборы микроконтроля.



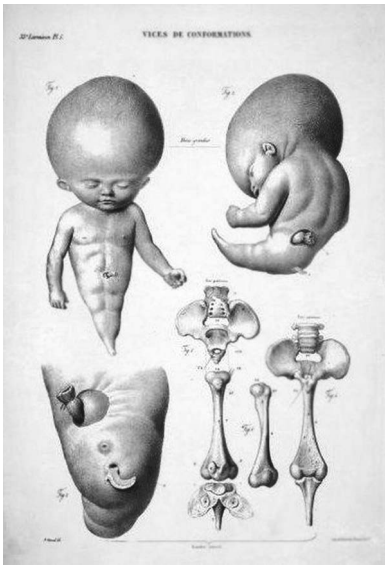
10. Е. Губанова, И. Говорков. *Сирена*. 2019. Кинетический объект

созданную в той же медиа арт-лаборатории CYLAND, что и их последующая работа «Сирена» (илл. 10), которую они определяют как «приукрашенная гильотина». Данная звуковая и кинетическая инсталляция представляет собой сложный, иронический и по своей сути ужасающий механический гибрид, состоящий из манекена, сделанного из различных частей и изображающего женское тело, с оперенными крыльями (вроде тех, которые можно купить в сувенирных лавках) и мегафоном вместо головы (намек на второе значение слова «сирена»). Следуя заданному ритму, создание попеременно проигрывает музыку и задействует гильотину (которую символизирует падающая между ног манекена садовая лопата), чтобы, трепеща крыльями, обезглавить свою жертву.

Можно заключить, что современное искусство освободило образ сирены от жестко заданных дуальных рамок и открыло его для широкого спектра прочтений, интерпретаций, знаковых репрезентаций и семиотических трансляций, таким образом засвидетельствовав мифопоэтическую мощь самой знаменитой соблазнительницы всех времен.

В заключении стоит коротко упомянуть и об обратной стороне медали, последнем элементе нашей истории, выводящей нас «за границы нормы» и «за пределы конвенциональных лимитов». Название моей статьи отсылает к случаю, произошедшему, когда я ненароком заглянула на выставку вотивных предметов в Национальном Этрусском музее на Вилле Джулия в Риме[1]. На этой выставке я узнала, что обсуждаемый термин обозначает не только персонажа древних мифов и сказаний, но и мучительное заболевание. Болезни обычно не становятся сюжетом классической иконографии, если только речь не идет о вотивных объектах. Одним из экспонатов

[1] Заголовок данной статьи частично вдохновлен названием выставки «La sirena: soltanto un mito? Nuovi spunti per una storia della medicina fra mito, religione e szienza», представленной в 2018 году в Национальном Этрусском музее на Вилле Джулия в Риме.



11. Синдром «сиреномелии». Анатомический рисунок 1829 года

указанной выставки было изображение тела, пораженного редкой врожденной болезнью под названием *сиреномелия* (илл. 11), при которой ноги срастаются в одну конечность, похожую на хвост рыбы. Таким образом, сирены существуют в реальном мире, однако только в этой ужасающей мучительной форме. Дети с таким врожденным пороком, как правило, живут очень недолго и страдают от тяжелых недугов мочеполовой системы. Такова конечная и самая жестокая ипостась нашего образа – и было бы лучше, если бы ее вовсе не было в жизни, а сирены обитали бы лишь в прекрасных мифах и произведениях искусства.

Литература

1. *Борхес Х.Л.* Книга вымышленных существ. М.: Республика, 1994.
2. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968–1992. СПб.: Искусство, 2000.
3. *Alfano Miglietti F.* Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee, Milan: Bruno Mondadori, 2008.
4. *Bettini M. Luigi Spina*. Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi, Turin: Einaudi 2007.
5. *Burini S.* Hybrids: Human Monsters, Terrorists Dolls and Cyborgs // Theatrum Orbis MMXVII, exhibition catalogue / M. Bertelè, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (eds). Venezia: Marsilio, 2017.
6. *Bruini S.* Grisha Bruskin. Lessico Fondamentale. Milan-Udine. Mimesis, 2019.
7. *Greco A.* Atlante delle sirene. Milan: Il Saggiatore, 2017.
8. *Geuna E.* (ed.), *Damien Hirst.* Treasures from the Wreck of the Unbelievable, exhibition catalogue. Venice: Marsilio, 2017.
9. *Hanafi Z.* The monster in the machine. Magic, Medicine, and the Marvellous in the Time of the Scientific Revolution: Durham and London: Duke University Press, 2000.
10. *Kerényi K.* The Heroes of the Greeks / Engl. transl. by Herbert Jennings Rose. London: Thames and Hudson, 1959.
11. *Millner J.* Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics. URL:http://patriciapiccinini.net/writing/ (last accessed June 2020).
12. *Moretti S., Boccali R., Zangrandi S.* La sirena in figura. Forme del mito tra arte filosofia e letteratura. Bologna: Pàtron Editore, 2017.
13. *Moro E.* La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli. Naples: Imagaenaria, 2005.
14. *Moro E.* Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi. Bologna: Il Mulino, 2019.
15. *Orgaz L.F.* The naturally artificial world in Patricia Piccinini. Hold me close to your heart, catalogue curated by Başak Doğa Temür (ARTER, Istanbul 22 June – 21 August 2011). Istanbul: Ofset Yapimevi, 2011.

16. *Prettejhon E.* (ed.). William Waterhouse: the Modern Pre-Raphaelite. London: Royal Academy of Arts, 2008.
17. *Scardi G.* (ed.). Nctm e l'arte: Pyre Woman Kneeling Kiki Smith, 2012. . URL:http://arte.nctm.it/pdf/nctm_smith.pdf (дата обращения июль 2019).
18. *Villa A.* Elmgreen & Dragset: il duo artistico che ci apre gli occhi sul mondo, 2019. . URL:https://www.artwave.it/arte/artisti/elmgreen-dragset-il-duo-artistico-che-ci-apre-gli-occhi-sul-mondo (дата посещения июнь 2020).

Дмитрий Булатов
Dmitry Bulatov

Сумма подвижных технологий
Compedium of flexible technologies

Аннотация. Обращение современных художников к науке и новейшим технологиям – робототехнике, IT, биомедицине – заставляет по-новому формулировать понятие искусства. Достаточно представить себе «полуживую» кибернетическую сущность, которая появляется в результате проектной деятельности, уже ничего общего с жизнью не имеющей, за исключением того, что она возникает из «самих методов жизни», – и мы понимаем, что существующая система искусства (хранения, репрезентации и т.д.) тотально не приспособлена для подобного рода художественных работ. Все эти нечеловеческие субъекты, взаимодействуя друг с другом, порождают сложную системную целостность – новые пространства существования искусства, где человеку отводится не самая важная роль. Существуют ли рабочие концепции и форматы искусства, описывающие актуальные способы проживания между человеческим и нечеловеческим? Когда художник что-то создает, а затем уступает функцию посредника гибридной, полуавтономной и развивающейся во времени системе? Или включает в свое произведение в качестве соавтора ИИ, бактерии, магнитные поля, гравитацию и т.д. – все то, что получило название «нечеловеческих» агентов? Рассмотрение этих вопросов вряд ли возможно без учета опыта *art&science* – художественного направления, представители которого разрабатывают интерпретации искусства как непрерывной динамической игры; искусства, которое исходит из понимания сложности мира и, как может, отображает это понимание. Такой подход производит реальность, в которой автономия, свобода выбора и креативность не считаются атрибутами только человеческого. В статье рассматриваются примеры «адаптивного» проектирования на пересечении искусства и науки, основывающиеся на открытом поиске возможностей, которые не могут быть исчерпывающим образом предсказаны заранее. Все эти проекты ставят под вопрос человекоцентричную оптику с ее стремлением изобразить материю в качестве пассивной и безмолвной силы. В отличие от существующей художественной традиции, которая испытывает глубокое недоверие к материи, каждый из этих примеров предлагает свое описание материального мира на уровне динамических взаимоотношений.

Ключевые слова. Современное искусство, *art&science*, новый материализм, глубокие медиа, недискретные топологии, неантропоцентризм, нечеловеческие акторы, биоарт, постбиология.

Abstract. The fact that modern artists are turning toward science and the latest technologies – robotics, information technology, biomedicine – forces us to reformulate our concept of art. One need only imagine a «semi-living» cybernetic organism resulting from project activity that has nothing to do with life, except that it arises from «the very methods of life»—and we understand that the existing system of art (storage, representation, etc.) is entirely unequipped for these kinds of works. All these non-human subjects interacting with one another give rise to a complex systemic whole, new spaces for the existence of art, where man is no longer assigned the most important role. Are there any working concepts and formats of art that illustrate relevant ways of living between human and non-human? When artist creates something and then hands the function of a mediator over to a hybrid, semiautonomous and developing-in-time system? Or when he / she introduces a co-author into their artwork, i.e. AI, bacteria, magnetic fields, gravitation, etc. – all that was named «non-human» agents? Considering these issues is hardly possible without taking into account the experience of art&science, an artistic trend, whose representatives develop interpretation of art as a continuous dynamic game; the art based on understanding of complexity of the world and depicting this idea in every possible way. Such an approach makes a reality where autonomy, freedom of choice and creativity are not attributed to human only. The article discusses examples of «adaptive» design at the intersection of art and science, based on an open search for opportunities that cannot be fully predicted in advance. All these projects call into question the human-centered optics with its desire to portray matter as a passive and silent force. Unlike the existing artistic tradition, which has a deep distrust towards matter, each of these examples offers its own description of the material world at the level of dynamic relationships.

Keywords. Contemporary art, art&science, new materialism, deep media, non-discrete topologies, non-anthropocentrism, non-human actors, bio-art, postbiology.

1. Лемовские аппараты

В книге «Сумма технологии», изданной в 1964 году, Станислав Лем выдвинул свой знаменитый лозунг «Догнать и перегнать Природу!». Размышляя в разделе «Две эволюции» о параллелях между естественной эволюцией биологических систем и эволюцией машин, он писал о заимствованиях технологий жизни как тактическом направлении конструирования «внежизненных» форм [4]. Результат такой «имитологической работы-игры» – различные творения, инструменты и аппараты, которые невозможны без остающегося в силе до сегодняшнего дня «разделения на то, что обрабатывает и что обрабатывается». В наших технологиях, согласно Лему, мы всегда имеем дело со строительным объектом и строителем, с веществом и инструментом, но этой основной двойственности жизненные процессы не знают. «Живое само себя строит, само регулирует и само создает, – пишет Лем, – в результате «технология» живой материи по сей день побивает нашу, человеческую, инженерную технологию, поддерживаемую всеми ресурсами коллективно добытого теоретического знания» [4].

Обратим внимание на два момента. Первый связан с инструментами и аппаратами, которые появляются в результате проектной деятельности, уже ничего общего с жизнью не имеющей, за исключением того, что она возникает из «самих методов жизни». Понятие инструмента здесь не основывается на изначальном разделении человеческого и нечеловеческого, естественного и искусственного, живого и неживого (оператор и операционная система, строитель и строительный объект и т.д.). В трактовке Лема эти инструменты и аппараты предстают перед нами как набор незамкнутых практик, где операционная система «сцепляется» с человеком – пользователем этой системы, технология – с природой, а объект – с субъектом [4], таким образом конституируя эти разделения в качестве «щедрого излишка», который многократно совершенствуется и реконфигурируется по образу и подобию естественной эволюции. Иначе говоря, лемовские аппараты материальны (воплощают различные типы материальных «сцепок»), открыты (изменяют свои границы и свойства), динамичны (обладают порождающим характером) и дискурсивны (можно проследить историю взаимоотношений конституирующих их элементов).

Второй момент касается самой проектной деятельности. Конечно, в своих попытках «конструкторского» понимания биогенеза Лем всегда остается сторонником гуманистического подхода. О чем бы он ни писал – о био- и техноэволюции, астроинженерном деле или автоэволюции человека, – ко всем этим вопросам Лем подходит с единой позиции; он называет ее «гуманистической и рациональной тенденцией» [4]. При этом его основной тезис, безусловно, онтологический. Он утверждает, что «человек непосредственно не может соперничать с природой: она слишком сложна» [4], ее невозможно полностью знать и контролировать. Тем самым Лем признает, что отчуждение человека от природы и господство над ней являются в лучшем случае ошибочной стратегией. Поэтому из «вполне объективных» соображений нам остается своего рода проектирование в гуще вещей и их потенциальных преобразований – развитие *подвижных технологий*: форма «адаптивного» проектирования, основанного на открытом поиске возможностей, которые не могут быть исчерпывающим образом предсказаны заранее.

2. Человек-индивид и расщепление

О Леме пока достаточно; как насчет искусства? Только что намеченная линия мысли отсылает к медиа-арту. В последние годы сразу несколько значимых мировых институций отметились ретроспективными обзорами искусства новых медиа. Хронологически они охватывали почти 50-летний период работы художников на стыке искусства, информатики и программирования («Digital Art Weekly», 2019). Среди таких институций – Музей MoMA («Thinking Machines Art and Design in the Computer Age, 1959–1989», 2018), Музей Виктории и Альберта («Chance and Control: Art in the Age of Computers», 2018), Центр искусств Уокера («The Body Electric», 2019),

Музей американского искусства Уитни («Programmed: Rules, Codes, and Choreographies in Art, 1965–2018») и целая серия ретроспекций от Центра *ZKM* в Карлсруэ, который часто называют «Баухаусом электронного искусства» [22]. На этих выставках наряду с работами современных авторов было показано множество ранних произведений медиа-арта. Диапазон направлений – от алгоритмического и software art, перформативных и экранных искусств, до кибернетического искусства 1960-х годов.

Самое любопытное в этих выставках, помимо интересных и необычных художественных решений, что вне зависимости от поколения, к которому принадлежат авторы, или техник, которые они используют в своих произведениях, их работы отсылают к двум весьма разным способам существования в мире. Здесь в первую очередь я говорю о том, что философы называют онтологией, – о мировоззренческих принципах, о том, какое видение окружающего предлагают нам эти произведения. Для большей наглядности можно сопоставить эти две «внутренние модели внешнего мира», но только лишь для иллюстрации мысли; мой анализ ни в коей мере не претендует на полноту.

Первая модель. Работы этого класса объединяют всех тех, кто так или иначе представляет свои произведения искусства новых медиа в контексте и базовых концепциях, составляющих основы эстетики традиционного искусства. Центральным положением этой системы являются изображение и выраженное авторство человека – художника, который формирует некий образ на какой-нибудь поверхности (будь то компьютерная графика 1960-х, экранные проекции 1980– 1990-х или симулятивная трехмерная среда *VR* и *AR*2000-х).

Такие работы узнаются мгновенно: все они привносят определенный тип отношений между автором, произведением и зрителем. Этот тип отношений всегда присутствовал в традиционном искусстве, только здесь он проявляется в усиленной и технологически опосредованной форме. Изображение в таких произведениях стремится к созданию иллюзии и визуальной полноте, в то время как зрителю – потребителю образов – предлагается пропустить эти образы через свое восприятие, игнорируя внешнее физическое пространство. Такими образами могут стать для нас, например, сеть вертикальных и горизонтальных линий в компьютерной графике Майкла Нолла, алгоритмические абстракции Веры Молнар и Манфреда Морра 1960–1970-х, интерактивные киноповествования Лин Хершман 1970–1980-х, виртуальные ландшафты Джеффри Шоу 1980–1990-х или современные полноразмерные анимированные проекции Норимичи Хиракавы. В основе всех этих изысканий лежит вера в господство автора-художника как над артефактом (свидетельством чего является распространенная точка зрения, что искусство есть то, что художник обозначает в качестве такового), так и над его значением, что подразумевает господство над зрителем и процессами его восприятия и интерпретации.

Зададимся вопросом: как такие произведения искусства побуждают нас думать об окружающем мире? Эта традиция в полной мере соответствует главной метафоре Нового времени («весь мир – театр»), которая

отличается беспощадным дуализмом везде и во всем. Независимо от того, идет ли речь о полотне эпохи Возрождения, камере-обскуре XIX века, телевидении, компьютерном мониторе или иммерсивной *VR*-среде, мы имеем дело с «репрезентативным аппаратом» [7, *48*], в основе которого лежит акт разделения. Это разделение реальности на людей и вещи, на знаки и способы их материализации, на то, что вводится в поле зрения и исключается из него. Можно понять это так же, как отделение художника от мира. Глядя на такие произведения, приходится представлять их продуктами мышления художников, абстрактными представлениями, сначала построенными мысленно – фигуры будут выведены на экран здесь и здесь, модель будет развернута по X, Y и Z, цвет и текстуры будут нанесены тут и там, – а уже после воплощенными в образы и материальную форму. Таким образом, работы этого класса побуждают нас думать о себе как об индивидах, отделенных от всего остального мира и господствующих над ним извне. Именно это отличие обуславливает наше право держаться на расстоянии – там, откуда мы можем размышлять об окружающем и о самих себе. Человек-индивид, универсальная единица измерения, расщепление (лат. *digitatio*) и отделенность – таков перспективный строй этой модели искусства [10, *186*].

3. Децентрированное производство

Антропоцентризм и репрезентация работают рука об руку, поддерживая это мировоззрение. Они самыми разными способами наполняют нашу культуру, искусство, науку и технологию. И наш образ действий в мире, в материальном и в социальном смысле, тесно с ним связан. Мы действуем так, как будто мы единственные хозяева здесь. Даже наиболее согласованные усилия выйти из-под гнета этих *человекоцентристских* сил, предпринимавшиеся на разных этапах существования искусства новых медиа, не приносили успеха. Что не означает, конечно, что нам не стоит *присмотреться* и *прислушаться* к работам этой – второй – модели. Можно вспомнить, например, одного из первых российских «медиа-артистов» – физика и музыканта Льва Термена [3]. Его устройства и аппараты не были представлены на упомянутых мной ретроспективных выставках, но я уверен, что практически за каждой «новомедийной» разработкой современного художника незримо маячит его тень. Аппараты Термена (см.: илл. 1)[1] – это в чистом виде образец взаимодействия между «посредником-не-человеком» – устройством, которое «слушает» человека и «отвечает» ему, – и «посредником-человеком»,

[1] Статья проиллюстрирована проектами международной выставки «Новое состояние живого» (куратор Д. Булатов, Пермь: Музей современного искусства PERMM, 2018–2019) и фотографиями из архивов Центра экспериментальной эстетики «Прометей» (Казань), исторического факультета Венского университета (Вена). Автор выражает благодарность владельцам авторских прав, фотографам и их представителям: Анастасии Максимовой, Дмитрию Морозову, а также Балтийскому филиалу ГЦСИ (Калининград) за информационную поддержку.



1. Лев Термен – изобретатель первого электронного музыкального инструмента «Терменвокс». Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань

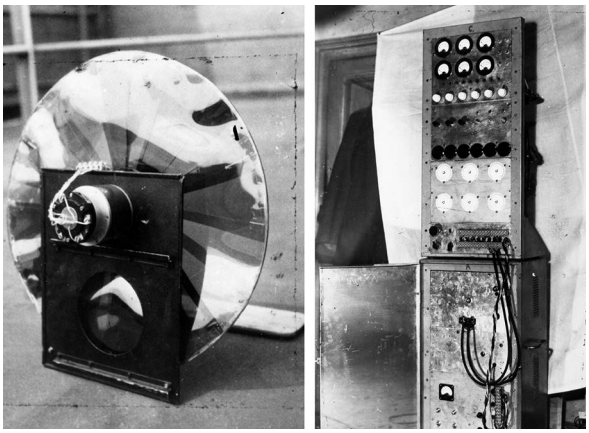
который использует только полет фантазии и хорошую координацию, чтобы следовать некой проявляющейся эстетике. Это децентрированное производство – единый процесс, в котором участвуют разные сущности и отношения между ними.

Я также вспоминаю и представителей кибернетического искусства 1950–1960-х годов. В своих проектах Гордон Паск, Николя Шеффер, Питер Зиновьеф, Брюс Лэйси, Эд Игнатович постоянно напоминали нам о том, что мы находимся в *симметричных* и *открытых* отношениях с миром (см.: илл. 2). Прекрасный пример тому – кибернетическая машина «Musicolour» Гордона Паска, которую он построил в 1950-х годах [18, *78*]. Эта машина представляла собой эксперимент в области синестезии (см.: илл. 3). Она преобразовывала исполняемую вживую музыку в световое представление, а главная хитрость заключалась в том, что алгоритм работы устройства зависел от уже исполненного ранее. При этом установить линейную связь между музыкальным исполнением и световым аккомпанементом было невозможно. Таким образом, музыкант был вынужден постоянно менять характер исполнения, адаптируясь к машине, рождалась импровизация, и представление превращалось в динамичную и децентрированную совокупность человека и машины – в буквальном смысле, посредством демонстрации отношений, которые могут существовать между людьми и неодушевленными структурами. Другими словами, «Musicolour» очень прямо и невербально представляла различные способы проживания между «человеческим» и «нечеловеческим».

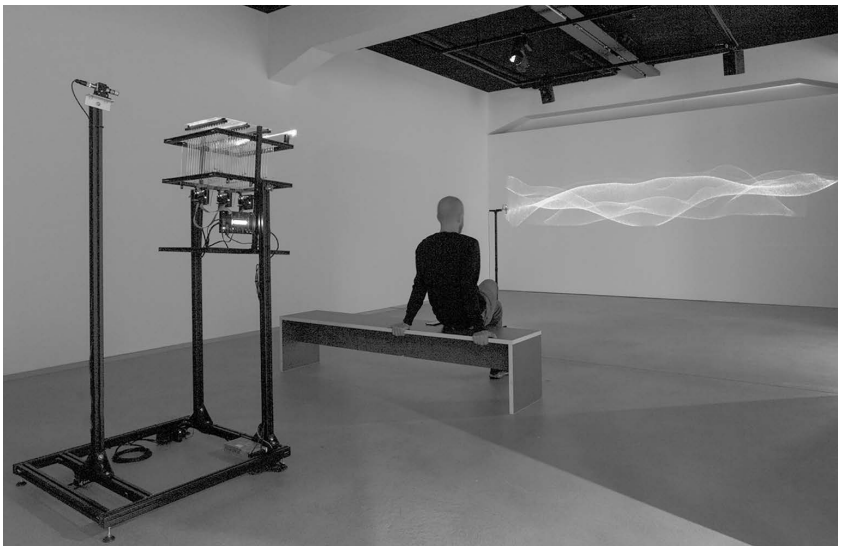


2. Николя Шеффер. CYSP 1. 1956. *Кибернетическая пространственно-динамическая скульптура*. Первое публичное представление произведения в театре Сары Бернар в Париже. 1957. Из архива автора

Примеры такой традиции можно найти и в наше время. Сегодня среди медиахудожников, чье становление пришлось на 2010-е годы и чьи



3. Г. Паск. *Musicolour*. 1953. Интерактивная световая инсталляция-аккомпаниатор. Из архива Гордона Паска, Исторический факультет, Венский университет



4. Р. Беккер. *Мираж*. 2014. Проекционная оптическая система, работа которой основана на показателях магнитного поля земли и алгоритмах глубокого обучения нейронных сетей. Музей современного искусства PERMM, Пермь

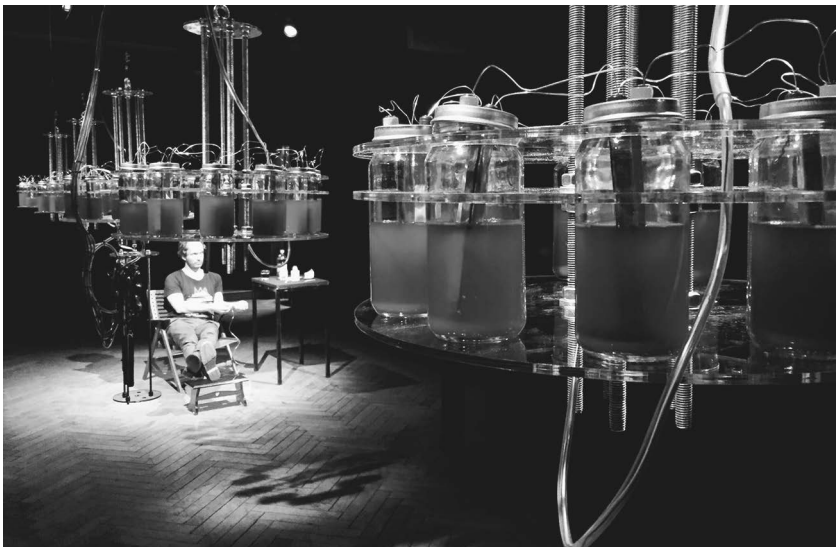
произведения отклоняют идеи антропоцентризма, много известных имен. Я мог бы упомянуть о британцах Джонатане Кемпе и Мартине Хоусе, идущих от алхимии эпохи Возрождения [14, *142*], или о симбиотических гибридах словенцев Саши Спачал [24, *176*], Шпелы Петрич [19, *68*] и Майи Шмрекар [23], о метабиологических практиках производства тела в проектах японки *Sputniko*! [2] или норвежской художницы Ане Граф [12], или о кибернетике и археологии медиа немецких медиа-артистов Ральфа Беккера [8, *57*] (см.: илл. 4) и группы «Quadrature» [21, *40*]. Можно продолжать этот список, но важнее обратить внимание на то, что в него входят и российские художники. Дмитрий Морозов – ключевая на сегодняшний день фигура российского медиа-арта – в своих произведениях также обращает наше внимание на куда более симметричное взаимодействие человеческого и нечеловеческого. Все его проекты ставят под вопрос человекоцентричную оптику с ее стремлением изобразить

материю в качестве пассивной и безмолвной силы. В отличие от этой традиции, которая испытывает глубокое недоверие к материи, каждая из его машин-метафор – описание материального мира на уровне динамических взаимоотношений.

4. Динамические взаимоотношения

На первый взгляд, кажется, что устройства Морозова никак не отражают реальность и не переводят ее в изображение: его аппараты так же «абстрактны», как компьютерная графика 1960-х (Майкл Нолл, Манфред Мор). Но тем не менее его будто бы наспех собранные машины ярко свидетельствуют о вязкой, телесной, материальной вовлеченности в мир. Мне сложно представить себе устройства Морозова как перевод заранее представленного мысленного образа в материальную форму. Приходится думать о них, следуя за тем, как они были выполнены фактически. Разумеется, при реализации каждого своего проекта Морозов имеет идею и понимание, в каком направлении будет развиваться конкретная работа. Но он не держится за эту идею. Он интуитивно чувствует ее целостность, однако на этапе воплощения многое меняется: все зависит от того, как комплектующие выполняют свою роль, от их положения в пространстве, «когда все начинает складываться гармонично для конкретного произведения» [5]. Эта стратегия напоминает мне ту самую форму «адаптивного» проектирования Лема, когда устройства и инструменты еще не даны, но *возникают* благодаря открытым практикам. В такой перспективе они не просто динамичны внешне, они подвижны в смысле своего *порождения*.

Это непрерывное развитие от «схватывания» возникающего эффекта к стремлению усилить его, которое ведет к появлению устройства, – важный момент. Но, как мы помним, лемовские аппараты – не только порождающая конструкция, но и то, на каких основаниях возникает этот эффект. Лем не просто говорит о «сцепках» оператора и операционной системы, инструмента и материала, он говорит о глубине этих «сцепок». Человек и технические сущности не просто располагаются в определенной среде. Они становятся «элементарными компонентами общей динамики» того, что существует. Возьмем в качестве примера один из проектов Морозова – его инсталляцию «Пока я не умру» (2016) (см.: илл. 5). В основе этого проекта лежало желание художника сделать некое гибридное технобиологическое устройство, которое являлось бы частью самого автора и использовало бы его собственные «жизненные силы» для создания звуковой композиции. Основной элемент этой инсталляции – изготовленные автором специальные батареи, вырабатывающие электричество непосредственно из крови художника. Полученный из этих батарей ток питал электронный модуль, который и создавал звуковую композицию в реальном времени. То есть *DIY*-установка Дмитрия Морозова была автономной и в буквальном смысле работала на его крови [17, *183*].



5. Д. Морозов. *Пока я не умру*. 2016. Инсталляция, использующая кровь художника для генерации электричества, питающего звуковой синтезатор. Галерея «Капелица», Любляна

Давайте присмотримся к устройству этих батарей внимательнее. Сам принцип их работы повторяет ранние опыты по созданию батарей постоянного тока XVIII века. Они состоят из металлов с разной скоростью окисления и жидкого электролита. В инсталляции Морозова используется медь и алюминий (анод/катод), а кровь, играющая роль электролита, является нам как набор микроэлементов (Na+, K+, Mg2+, Ca2+ и т.д.). То есть на уровне конструкции своего аппарата Морозов обозначает практику, благодаря которой «человеческое» и его компоненты оказываются по-другому очерчены и определены. Проект Дмитрия Морозова не предполагает дуалистического отстранения человека от устройства: он показывает, как эта граница изменяется. И если у медиа-арта первой модели эта отстраненность была связана с господством автора-художника над артефактом и его значениями, то у Морозова внимание акцентируется на неразделимости человеческого и нечеловеческого и реконфигурации топологий. Морозов не пребывает в плену масштабов человека, он уделяет внимание условиям, в которых производятся эти масштабы. Это хороший пример децентрированного производства: здесь компоненты «человеческого» не просто инкорпорированы, встроены во взаимодействия с «нечеловеческим» – они играют полноправную роль в том, как эти взаимодействия упорядочены.

5. Перформативные посредники

«Пока я не умру» – неразделимо совместный продукт человеческого и нечеловеческого: Морозов, батареи, звук. Здесь художник одновременно является и автором, и участником, и наблюдателем перформанса, который производит устройство, «вышедшее» из него и находящееся вне

границ его тела. Уровень децентрализации – вот первое основание для сравнения двух моделей искусства новых медиа. Работы первой модели, будь то компьютерная графика 1960-х или трехмерная среда *VR*2000-х, ставят вопрос о границе между субъектом и объектом, обсуждая субъективный опыт отдельного человеческого агента (автора, зрителя и т.д.). В них мы имеем дело с воплощенными концептами, но человеческие субъекты продолжают быть бесплотными. В работах же второй модели, напротив, конфигурация тел и границ материально задана и определяется конкретными практиками. Пример из истории на эту тему – перформанс Элвина Люсьера «Музыка для исполнителя соло» (1965), основанный на методах биологической обратной связи (БОС) (см.: илл. 6). Разработанная Люсьером «БОС-музыка» заключалась в контроле поведения биопотенциалов собственного мозга и в использовании возникающих «альфа ритмов» для управления различными звукопроизводящими устройствами. В этом проекте человеческий мозг выступал не как центр познания и репрезентации, а как «перформативный посредник» [20, *293*] – в той же роли, какую играл сам Морозов в своей работе «Пока я не умру».

Эти практики и связанные с ними состояния мне кажутся очень важными, потому что они нарушают наши ощущения первопричинности себя по отношению к остальному миру. Они напоминают нам о том, что есть иные способы существования и другие формы субъектностей, «чьи связи друг с другом не являются ни легкими, ни очевидными» [20, *301*]. Второе основание для сравнения двух моделей медиа-арта касается интерактивности. Без сомнения, интерактивность является центральной характеристикой искусства новых медиа, и по уровню интеракции – взаимодействия механических, электронных и т.д. элементов произведения – всегда можно было судить об авторских методах интерпретации понятия коммуникации. В высказываниях, представляющих первую модель искусства новых медиа, мы имеем дело с трактовкой понятия интерактивности как взаимодействия не с машиной (или с искусственной средой), а опосредованно – с людьми, которые принимали участие в работе или создавали программное обеспечение. Таким образом, коммуникация, заложенная в этом варианте интерактивности, оценивается в соответствии с критериями человеческого диалога. Здесь диалог предполагает обмен высказываниями между различными субъектами, где «интерфейс» (конкретный или «ментальный») выполняет функцию разделителя-посредника.

В противоположность этому – подход к интерактивности, который развивает вторая модель. Он опирается на более децентрированное понимание сущностей, участвующих в процессе интеракции. В первую очередь это касается автора: произведения второй модели демистифицируют роль человека-художника, сводя ее к функции создателя среды, внутри которой зритель получает новые формы опыта. Само произведение (устройство, аппарат) при этом занимает центральную позицию по отношению ко всему остальному. В центре внимания оказывается его структура, а процесс понимания функционирования устройства заменяет понимание его смысла. Это любопытный момент. Произведение описывает, изображает

и приковывает наше внимание к временному и изменяющемуся миру, существующему по ту сторону ценностей и значений, которые ранее, через косвенное присутствие автора, определяли все аспекты интеракции. Коммуникация здесь становится процессом, более непредопределяемым идеей передачи значений, она превращается в «открытый процесс». Мы имеем дело с формами интерпретации, более близкими к игре, чем к герменевтическому подходу. Этот вид игры принимает ее «открытость» и незавершенность. В ней участвуют различные живые и неживые элементы и отношения между ними, и эти взаимодействия носят равноправный характер.

6. Переопределение интерактивности

Здесь я хотел бы сделать одну оговорку. Дело не в том, что мы имеем два понимания интерактивности, являющихся в каком-то смысле равнозначными и одинаково пригодными альтернативами, между которыми художникам следует выбирать. Чтобы уйти от этой идеи, достаточно вспомнить, что в своей трактовке интерактивности большинство медиахудожников исходили или продолжают исходить из понимания взаимодействия человека либо с человеком (незримо присутствующим по ту сторону машины), либо с самой машиной. Поэтому коммуникация, заложенная в этих двух типах интерактивности, интерпретируется представителями первой и второй моделей медиа-арта в целом схоже. Обе точки зрения демонстрируют *более или менее* человекоцентристский характер понимания коммуникации. Просто работы представителей первой модели медиа-арта (с традиционной трактовкой понятий автора и реципиента, репрезентации и выражения, с которых я начал) сами по себе не



6. Э. Люсьер. *Музыка для исполнителя соло*. 1968. Джон Кейдж регулирует звукопроизводящее устройство на голове Э. Люсьера перед представлением в программе «Джон Кейдж на Уэслианском фестивале», Мидделтаун, 1988 год



7. М. Хоус. *Вычислительное устройство для пыток и контроля*. 2019. Инсталляция из «протекающей» машины Тьюринга. Музей современного искусства, Загреб

отображают этого. Изображая мир разделения «на то, что обрабатывает и что обрабатывается», эти работы уводят внимание от ситуации, из которой они произошли, в то время как работы второй модели ставят эти условия под вопрос.

Такой подход может предполагать более глубокое видение интерактивности. Это уже не взаимодействие человека с некой предуготовленной средой («оператор и операционная система»), но процессы и сущности иного рода. Происходит *обращение* интерактивности: устройство перестает рассматриваться как состоящее из разного рода элементов, с которыми мы взаимодействуем; вместо этого элементы начинают рассматриваться как то, что *предъявляет* нам это взаимодействие. То, с чем мы взаимодействуем, как с устройством или средой, – это явленное, но на самом деле в устройствах в свернутом виде присутствует еще много того, что не явлено. Так интерактивность постепенно превращается в практику «глубоких медиа» – анализ коммуникативных прав элементов, которые предъявляют нам устройства и среды, соответственно, определяя возможности содержаний медиа. В фокусе такого исследования – порождающие свойства среды, способность простых локальных взаимодействий создавать сложные паттерны. Ресурс интерактивности следует искать именно здесь, в анализе «эффектов самоорганизации» [9, *218*] – это то, на чем настаивали кибернетики 1960-х годов Стаффорд Бир и Гордон Паск. И сегодня можно сказать, что исследования интерактивности развиваются как раз в этом направлении.

Давайте посмотрим, как представители 2010-х работают с интерактивностью. Например, британец Мартин Хоус в качестве отправного пункта интеракции рассматривает гибридные системы. В своем проекте «Вычислительное устройство для пыток и контроля» (2019) (см.: илл. 7) наряду с обычной памятью он использовал произвольные устройства,

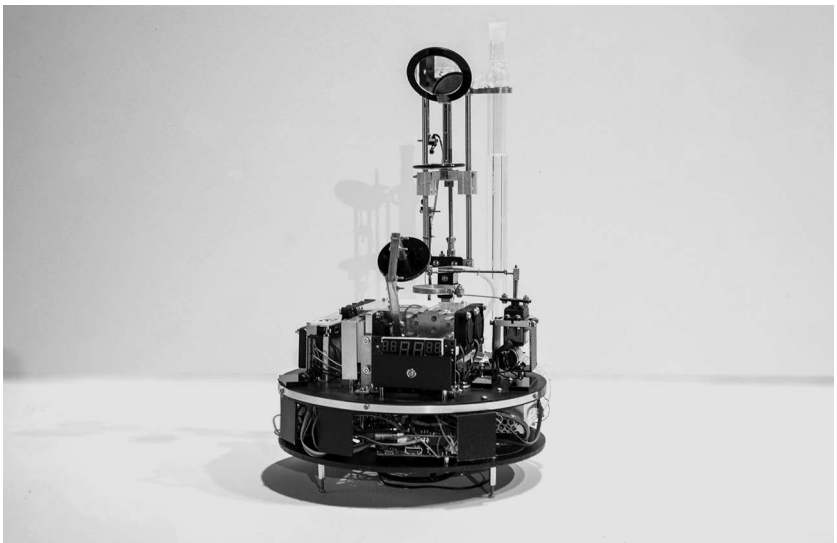


8. С. Йонссон. *Гем.* 2016. Деталь инсталляции. Трансформация плаценты человека в магнитную стрелку для компаса. Музей современного искусства PERMM, Пермь

развивающиеся по собственным законам (т.н. «нестандартные машины Тьюринга»). Камни и минералы, водяной насос и бессеребряный фотопроцесс (цианоти́пия) – вот элементы, которые в совокупности начинают предъявлять себя как «протекающая» и «глючная» машина Тьюринга [13]. Суть генеративной стратегии Хоуса в том, чтобы «гнать динамику» непредсказуемых алгоритмов и *выяснять*, что из нее возникает, как будто искусство уже есть там, в данном случае, в сфере вычислительных систем. Не менее интересный подход в исследованиях интерактивности предлагает и шведка Сесилия Йонссон в своем проекте «Гем» (2016) (см.: илл. 8). Она заключила договор с родильными домами, в рамках которого собрала 35 кг плаценты, высушила ее и с помощью старинных приспособлений для плавки руды выковала из плаценты железную стрелку для компаса. Художница говорит о материнском ресурсе и его способности направлять нас по жизни [1]. Отсюда и метафора компаса. Как мы видим, этот проект полностью переопределяет логику интерактивности и создает чистый интерактивный артефакт.

7. Динамичные топологии

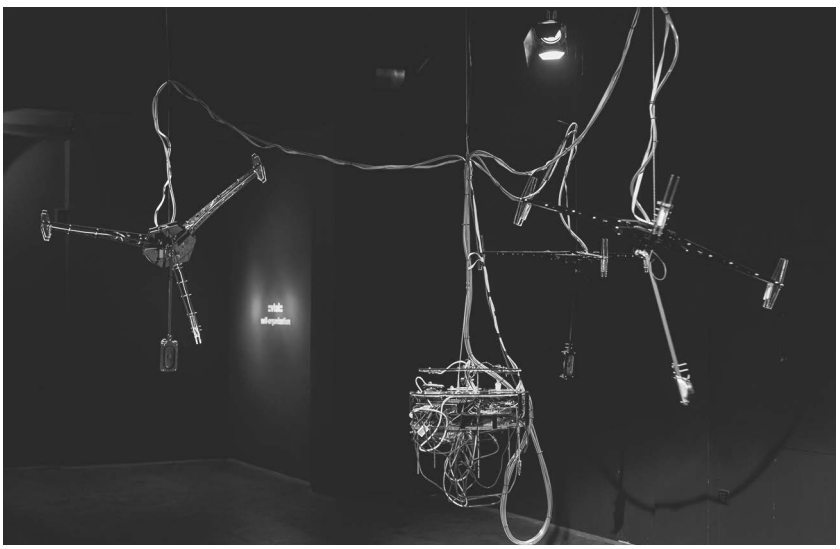
Тот же Дмитрий Морозов, со своей стороны, предлагает нам целый веер проектов с исследованием интерактивности и нелинейного поведения материи. Например, в проекте «Melt» (2018) (см.: илл. 9) он представляет робопроектор, который использует свойства самомодифицирующейся линзы на основе различных агрегатных состояний воды [6]. Это устройство – очень показательный пример распределенного и ситуативного посредничества. Сначала происходит некое действие со стороны аппарата: вода превращается в лед; затем свет, идущий через устройство, плавит



9. Д. Морозов. *Melt*. 2018. Роботизированный проектор, который использует оптические свойства самомодифицирующейся линзы на основе различных агрегатных состояний воды. Музей современного искусства PERMM, Пермь

этот лед – эти материальные трансформации и порождают зыбкое изображение. Здесь все время происходит перенаправление вектора действий. От «технического» агента-посредника к «не-техническому» и обратно, и так до бесконечности. В этом проекте материя проявляет себя как агент: ее динамизм неисчерпаем, избыточен и плодовит. Она никогда «не топчется» на месте, это непрерывная конфигурация средств, в которых сообщение создается практически без какого-либо внешнего нарратива. Это «послание света, электрического тока и кристаллов», то есть медиальных носителей, сохраняющих свое автономное и нечеловеческое измерение.

Тема интерактивного становления получает развитие и в проекте Морозова «Poise→[d]» (2018) – комплексном исследовании самоорганизующихся нелинейных систем (см.: илл. 10). «Poise→[d]» – пожалуй, одна из наиболее емких работ художника, посвященных феномену динамики. По Морозову, задать или изучить динамику системы означает «сказать что-то о природе и возможности изменений» [16, *62*]. Это включает в себя выяснение природы причинности – самих причин, вызывающих изменения, того, что и как может измениться, характера и диапазона изменений, а также условий, производящих сами изменения. Эту задачу он решает через объединение в инсталляции трех роботизированных устройств, каждое из которых представляет свои порождающие реакции и процессы. Среди них – химическая модель неравновесных биологических явлений (реакция Белоусова-Жаботинского), гидродинамическая неустойчивость (конвекция Рэлея-Бенара) и звукомеханические обратные связи [15]. Все вместе они создают новую, более сложную систему, части которой влияют друг на друга посредством механических движений и программных алгоритмов. При этом сам автор сравнивает поведение системы с беспрерывной динамической игрой, «хореографическим



10. Д. Морозов. *Poise→[d]*. 2018. Роботизированная инсталляция, управляемая самоорганизующимися системами. Галерея «Капелица», Любляна

и звуковым этюдом», который основан на сложных моделях поведения ее элементов.

Эту работу Морозова, как и произведения его коллег Мартина Хоуса и Сесилии Йонссон, я рассматриваю как попытку дать нам исходный образ интерактивности, который в дальнейшем еще предстоит детализировать. Но самое главное в нем уже есть – понимание того, что интерактивность необходимо рассматривать как динамичную и постоянно меняющуюся топологию. Децентрализация авторства, о которой мы говорили в начале, безусловно, принципиальна с точки зрения того, какое видение окружающего предлагают нам эти произведения. Это важная, но не единственная причина того, что пространство, в которое «человеческое» и «нечеловеческое» вовлекается симметричным образом, гораздо шире, чем оно описывается в контексте эстетики традиционного искусства. Другим принципиальным фактором является совершенно иной способ понимания интерактивности как непрерывной топологической динамики элементов материи. В этой топологической игре любое нарушение принципа пространственной расщепленности (*digitatio*), который и обеспечивает онтологическую разделимость, выводит нас, пусть и ненадолго, из этого однофокусного состояния, позволяя выйти на связь с миром другими способами.

8. Заключение

Итак, к чему же мы пришли? Моя основная мысль заключается в том, что мы живем в гуще вещей, в едином и равноправном процессе переплетения «человеческого» и «нечеловеческого». Но часто это оказывается скрытым от нас тактикой разделения «на то, что обрабатывает и что

обрабатывается» – тактикой, опосредованной и многократно усиленной современными технологиями. Сегодня дуалистическое разделение и господство стали повсеместными. Они пронизывают все виды наших практик и их результатов, и искусство не является здесь исключением. И если мы хотим противостоять этой, ставшей уже общим местом, идее о том, *какие мы особенные* и как *отличается* человек от окружающего мира, то, на мой взгляд, у нас есть лишь один вариант. Нужно попытаться увидеть этот механизм дискретности и господства и поверить в возможность выхода из него. Вот почему нам стоит учиться у тех представителей искусства, которые в своих произведениях и метафорах пытаются выразить смысл окружающего мира на уровне изменчивости и взаимодействия. Но нам не стоит делать это некритично. Каждый раз, созерцая очередное произведение технологического искусства, мы должны задаваться вопросом о его онтологических качествах по отношению к человеку и к миру в целом. Работает ли это произведение искусства на утверждение технологически обусловленного разделения и господства, или сначала подтверждая версию об окружающей реальности как об абстрактной, лишенной спонтанности и креативности машине, оно затем тонко отменяет это правило, предлагая зрителю более сложную комбинацию правил?

История искусства новых медиа полна примеров сознательных децентрированных практик, которые могут помочь нам понять мир по-другому. Нам надо только продолжать разрабатывать и артикулировать эти традиции в пространстве искусства. Этот кропотливый труд непременно приведет к сдвигу в способах нашего поведения в мире. У меня нет сомнений, что нам необходимо снова переделать этот мир как материально, так и на уровне своих представлений о нем. Такая трансформация является поистине большой работой. И я рад, что современные художники уже практикуют для нас подвижные, адаптивные и странные формы этой новой жизни.

Литература

1. *Булатов Д.* Новое состояние живого» уже здесь // Arterritory.com, 2019. URL: http://www.arterritory.com/ru/novosti/7987-novoe_sostojanie_zhivogo_uzhe_zdesj/ (дата обращения 15.01.2020).
2. *Булатов Д.* Sex oriented science и другие технологические истории // Arterritory.com, 2015. URL: http://www.arterritory.com/ru/teksti/kommentarii/4593-sex_oriented_science_i_drugie_tehnologicheskie_istorii_/ (дата обращения 15.01.2020).
3. *Галеев Б.* Советский Фауст: Лев Термен – пионер электронного искусства, (2-е изд.), Казань: Казан. Гос. Консерватория, 2010.
4. *Лем С.* Сумма технологии / Ред. Б. Бирюков, Ф. Широков; М.: Мир, 1968. URL: Центр гуманитарных технологий. 01.06.2012. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4511 (дата обращения 15.01.2020).
5. *Морозов Д.* Инженерные сущности // Сигма, 2019. URL: https://syg.ma/@sygma/inzhieniernyie-sushchnosti-intierviu-s-vtol (дата обращения 15.01.2020).
6. *Урманцева А.* Техническое зазеркалье: как рождается современное искусство // Популярная механика, 2018. URL: https://www.popmech.ru/gadgets/452262-tehnicheskoe-zazerkale-kak-rozhdaetsya-sovremennoe-iskuss/#part0 (дата обращения 15.01.2020).

7. *Хухтамо Э.* Как работают образы воображаемого медиакультуры: медиаархеологическая перспектива // Д.Х. Булатов (ред.) По ту сторону медиума: Искусство, наука и воображаемое технокультуры, Калининград: БФ ГЦСИ, 2016. С. 46–51.
8. *Baecker R.* Putting the Pieces Back Together Again. In G. Stocker, Ch. Schöpf, H. Leopoldseder (Eds.), Out of the Box: The Midlife Crisis of the Digital Revolution, Ars Electronica 2019 Festival for Art, Technology, and Society. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019. P. 57, 58.
9. *Bedau M.* Artificial Life Illuminates Human Hyper-creativity. In D. Bulatov (Ed.), BioMediale. Contemporary Society and Genomic Culture. Kaliningrad: BB NCCA, 2004. P. 216–232.
10. *Bulatov D.* The Art as the Conjectured Possible. Russian Studies in Philosophy. 2019. 57:2. P. 182–201.
11. Digital Art Weekly. 18 Museums Boosting the Scene of Digital Art // Medium.com, 2019. URL: https://medium.com/digital-art-weekly/18-museums-boosting-the-scene-of-digital-art-f8a4b4fa5eb9 (дата обращения 15.01.2020).
12. *Haapala L.* Weather Report – Voicing a Call for Nordic Responsibility // Finnish National Gallery, 2019. URL: https://research.fng.fi/2019/05/24/editorial-weather-report-voicing-a-call-for-nordic-responsibility/ (дата обращения 15.01.2020).
13. *Howse M.* Test Execution Host // Kontejner.org, 2019. URL: https://www.kontejner.org/en/projekti/device_art-festival/device_art-6018/izlozba-4/test-execution-host (дата обращения 15.01.2020).
14. *Howse M.* Sketches towards an Earth Computer // Rhizope. Art & Science – Hybrid Art and Interdisciplinary Research / P. Piirma, V. Valk (Eds.), Kirjastaja: Estonian Academy of Arts, 2014. P. 142, 143.
15. *Morozov D.* Poise-d // [Персональная страница Д. Морозова. 2019]. URL: http://vtol.cc/Poise-d (дата обращения 15.01.2020).
16. *Morozov D.* Poise → [d] // Out of the Box: The Midlife Crisis of the Digital Revolution, Ars Electronica 2019 Festival for Art, Technology, and Society. G. Stocker, Ch. Schöpf, H. Leopoldseder (Eds.), Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019. P. 62, 63.
17. *Morozov D.* Until I Die // DIE AND BECOME! Art and Science as the Conjectured Possible. D. Bulatov (Ed.). Gdansk: Laznia CCA, 2017. P. 182–184.
18. *Pask G.* A comment, a case history and a plan // Cybernetics, Art and Ideas. J. Reichardt (Ed.), London: Studio Vista, 1971. P. 76–110.
19. *Petric Š.* Confronting Vegetal Otherness // Out of the Box: The Midlife Crisis of the Digital Revolution, Ars Electronica 2019 Festival for Art, Technology, and Society. G. Stocker, Ch. Schöpf, H. Leopoldseder (Eds.), Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019. P. 68, 69.
20. *Pickering A.* Brains, Selves and Spirituality History of Cybernetics // Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-biological Age / D. Bulatov (Ed.). Kaliningrad: BB NCCA, 2013. V. 2. P. 290–303.
21. Quadrature. A Trip Close To Outer Space // The Practice of Art and Science / G. Stocker, A.J. Hirsch (Eds.). Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017. P. 39–43.
22. *Quinn A.* Celebrating 30 Years Ahead of the Curve in Art // Nytimes.com, 2019. URL: https://www.nytimes.com/2019/10/15/arts/zkm-digital-art.html (дата обращения 15.01.2020).
23. *Smrekar M.* K-9_topology // Ars Electronica, 2017. URL: http://prix2017.aec.at/prixwinner/25890/ (дата обращения 15.01.2020).
24. *Spacal S.* Connections Continium: A Life // Experiencing the Unconventional: Science in Art / T. Schubert, A. Adamatzky (Eds.), Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 2015. P. 175–206.

Анатолий Рыков
Anatoly Rykov

Классическое искусство как трансгуманизм. «Кремастер» Мэтью Барни

Classical art as transhumanism. Matthew Barney's «Cremaster»

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации «Кремастера» Мэтью Барни – одного из наиболее известных произведений американского видеоарта рубежа XX–XXI веков. «Кремастер» рассматривается не только в диалоге с американским неоавангардом 1960–1990-х годов, но и в контексте различных стратегий классического искусства. Вагнеровский неомифологизм «Кремастера» видится как парадоксальное соединение научных дискурсов трансгуманизма и ницшеанского маскулинного пафоса – сочетание, в конечном итоге восходящее к эпохе барокко. Темы создания нового искусственного тела, киборга и гибридных идентичностей переплетаются с масштабностью и пышностью «новой архаики», нового церемониального искусства. Эстетизм оказывается тем универсальным художественным языком, который позволяет свободно переходить от проблематики классического искусства и синтетизма (в его самых разнообразных проявлениях) к авангарду, тоталитарному антимодернизму и постмодернизму XX века. Искусство маньеризма и барокко, эпохи раннего капитализма и научной революции с его спектакулярными и протомодернистскими формами, противостоит традиционному пониманию мира как неизменного космоса и вечной гармонии. Особенностью «цинизма» Барни является совмещение темы архаических, репрессивных, мафиозных социальных отношений с темой эстетизации действительности. Квазирелигиозный эффект подобного совмещения приближает нас к сути трагического конфликта «Кремастера». Элементы, составляющие этот не имеющий прямых аналогов в истории европейского искусства коллаж, создают (возможно, вопреки изначальной авторской интенции), помимо трагического, колоссальный пародийный эффект, субверсивный как по отношению к классическому, так и по отношению к современному искусству. «Кремастер» с его техниками отчуждения и остранения абсолютно уникален и важен в плане выявления скрытых мифологических механизмов искусства как такового, деконструкции феноменов власти и эстетизма.
Ключевые слова. Теория искусства, трансгуманизм, бесформенное, Мэтью Барни, постмодернизм, эстетика, искусство и наука.

Abstract. The paper considers issues of interpretation of Matthew Barney's «Cremaster», one of the most famous works of American video art at the turn of XX–XXIst centuries. «Cremaster» is viewed not only in dialogue with the american neo-avant-garde of 1960–1990s, but also in the context of various strategies of classical art. Wagner's neomythologism of «Cremaster» is seen as a paradoxical combination of the scientific discourses of transhumanism and Nietzschean masculine pathos – a combination that ultimately dates back to the Baroque epoch. The themes of creating a new artificial body, cyborg and hybrid identities are intertwined with the scale and splendor of the «new archaic», the new ceremonial art. Aestheticism is the universal artistic language that allows you to freely move from the problems of classical art and synthetism (in its most diverse manifestations) to the vanguard, totalitarian anti-modernism and post-modernism of the twentieth century. The art of mannerism and baroque, the era of early capitalism and the scientific revolution with its spectacular and proto-modernist forms, opposes the traditional understanding of the world as an invariable cosmos and eternal harmony. A feature of Barney's «cynicism» is the combination of the theme of archaic, repressive, mafia social relations with the theme of aesthetization of reality. The quasi-religious effect of such a combination brings us closer to the essence of the tragic conflict of «Cremaster». The elements that make up this collage, which has no direct analogues in the history of European art, create (perhaps contrary to the original author's intention), in addition to the tragic one, a colossal parody effect, subversive in relation to both classical and contemporary art. «Cremaster» with its techniques of alienation and estrangement is unique and important in terms of revealing hidden mythological mechanisms of art as such, deconstructing the phenomena of power and aesthetics.
Keywords. Theory of art, transhumanism, formless, Matthew Barney, postmodernism, aesthetics, art and science.

Провокация «Кремастера» двоякого рода. С одной стороны, это остроумная пародия на пуританский американский неоавангард второй половины XX века, подлинный или воображаемый политический активизм художников и теоретиков, их «каменное лицо» и «язык за щекой». 1990-е годы, время создания «Кремастера» – эпоха «бесформенного», когда выходит одноименная книга Ива-Алена Буа и Розалинд Краусс [4] и проводится выставка в Центре Помпиду. «Бесформенное» – элитарный, камерный вариант темы «безобразного» («органического») в «Кремастере», оснащенный всеми новейшими постмодернистскими и фрейдистскими теориями. Левый политический окрас этого снобистского движения не был особенно заметен, акцент делался на фигурах умолчания и разрывах коммуникации, материи как таковой («низкий материализм») и почти мистических эффектах подобных стратегий. В эту «мистическую брешь» (которая, по замыслу ее создателей, ни в коем не должна интерпретироваться как мистическая) и вторгается Мэтью Барни с вагнеровским пародийным неомифологизмом своего цикла «Кремастер» (1994–2002).

С другой стороны, сфера действия этой провокации гораздо шире, чем американское искусство и даже чем современное искусство в целом. Предметом анализа здесь оказывается эстетизм, и шире – эстетика, то

есть искусство как таковое, искусство в его новоевропейском понимании, уходящее своими корнями в виртуалистику Ренессанса, парики и фижмы барокко и рококо, декаданс и авангардизм XIX–XX веков. По сути, Мэтью Барни предлагает нам новый взгляд на классическое искусство с акцентом на спектакулярных формах и принципе продуцирования новой действительности. Этот новый взгляд отвергает представление о классическом искусстве как о царстве вечной гармонии и истины и создает совершенно иную картину «перманентной революции», перформанса, бесконечных экспериментов с собственным телом и окружающим миром. Трансгуманизм, таким образом, не являясь изобретением недавнего времени, исподволь готовился в изобразительном искусстве Запада, а представления о «неизменности человеческой природы» вступали в противоречие с протомодернистскими формами искусства.

«Кремастер» – один из самых значительных памятников искусственному телу, произведение, буквально излучающее дух утопии, вдохновлявший писателей-фантастов и художников-авангардистов прошлого. «Кремастер» словно напоминает нам о том, что «естественный человек», «природа», «добрые дикари», «непосредственность» – все эти фантазмы и мифы европейского искусства приобретают смысл лишь в соседстве и противоборстве с не менее влиятельным «антинатуралистическим движением», стремлением вырваться за рамки своей природной оболочки, стать Другим, погрузить свое сознание в новую, неизвестную реальность. При этом все попытки «заземлить» и «натурализовать» европейское искусство ни к чему не привели: неестественная, обладающая всеми остраняющими эффектами новизны «линейная перспектива» в эпоху Возрождения сразу же стала предметом роскоши, объектом культурного престижа. В дальнейшем европейская цивилизация изобрела множество других «искусственных» форм, маркирующих высокий социальный или интеллектуальный статус: от париков, пудры и косметики до кубистической живописи.

Барни хулиганит, резвится, следуя этой богатой европейской традиции искусства как инвенции, сближающей художественное творчество с научным прогрессом. Расширение сознания за счет новых режимов восприятия действительности, циничные стратегии искусства как зрелища и ритуала, описанные Вальтером Беньямином, – все это используется художником в его синтетическом проекте. Отчетливо звучит американская тема: Барни интегрирует ее в свое творчество, подобно тому как Ансельм Кифер использует немецкую тему. Масштабность «Кремастера» перекликается с эпичностью его сюжета – рваный метанарратив проекта Барни охватывает ключевые символы американскости (природа, ковбои, небоскребы, автомобили) создавая своего рода фантазийную панораму американской жизни.

Основная параллель с искусством барокко таким образом заключается в неомифологизме «Кремастера». Как и в эпоху барокко, этот миф соединяется с научным дискурсом. Маньеристическая образность трансформируется у Барни в необарочную или неометаавангардистскую стихию,

возрождающую ницшеанский маскулинный пафос мифологических моделей данного типа. В этом контексте необходимо воспринимать и трансгуманизм Барни, эксплуатацию образов мутантов, киборгов и биоинженерии. Хотя Барни и утверждает в своем творчестве примат традиционной маскулинной сексуальности [10] (что, возможно, отсылает к голливудской продукции 80-х годов [8]), его искусство легко сопрягается с новым культом трансгендерного и гибридных идентичностей [9; 7, *245*]. Как известно, природа порождает только монстров. Любая нормативность в мире природы, как и в мире искусства – условна. И мы имеем дело с бесконечным экспериментом и бесконечными мутациями.

Подобно искусству барокко, мир у Барни превращается в кунсткамеру, собрание диковинных редкостей. Основные режимы восприятия, которые катастрофическим образом соединяются в «Кремастере» – эстетический механизм выхолащивания смысла и остранения и сакральный, неоязыческий механизм, заполняющий образовавшийся ценностный вакуум. Это очевидным образом повторяет ситуацию с переходом от декаданса к авангарду рубежа XIX–XX веков. В «Кремастере» много декадентского эстетизма, иронии, но скорее это «молодое» искусство, по стилистике близкое «Так говорил Заратустра» и «Мафарке-Футуристу». Центральная тема у Барни – инициации, перерождения, преображения, испытания – это весьма архаическая тема, востребованная в героическом авангарде начала XX века. Это тема сверхчеловека, поданная иронически, эстетски, но ведь и для Ницше жизнь была «эстетическим феноменом».

Зловещая атмосфера Дэвида Линча, смесь традиций восточной мистики и готического романа, соединение «дурного вкуса» и высокого искусства, делает границы между «ритуалом» и эстетизмом условными. Барни обращается к «типичной американской» теме заговора, мафии, тайного общества, трансформируя национальную идею в вариант «американского нуара». Интересно, как эстетизм Барни, словно по волшебству, и в полном соответствии с теорией Беньямина, приобретает «общественное измерение»; «искусственное искусство» становится макабрным и садистским, а сказочные персонажи превращаются в мафиози и протофашистских персонажей. Зрелищный и ритуальный компоненты «Кремастера» производят сильное впечатление, они делают это произведение новой античной трагедией, возвращая нас к старой концепции катарсиса. И здесь интеллектуальная «безответственность» Барни безгранична, он действует по принципу «Кто сказал, что нельзя?», разрушая многие условности и стереотипы «интеллектуалистского искусства». Начиная с известного сказочника и теоретика искусства Шарля Перро [2, *128, 129*], авторы трактатов об искусстве часто ставили «разум» (или некие абстрактные ценности морального плана) выше «таланта»: каноническая история искусства на Западе всегда имела «воспитательное» значение, и негативная реакция критики на «Кремастер» вполне объяснима.

От фавнов, пастушек и зверей художника и гравера XVII века Джованни Бенедетто Кастильоне до людей-насекомых Генри Фюзели, от полуживотных-полурастений Одилона Редона до «живых машин» [1] Павла Филонова

прослеживается родословная позднего романтика-циника Барни с его трансгуманизмом. Фантастика Барни плоть от плоти позитивизма и культа науки, «церемониальный» и ритуальный характер его нарративов отсылает к репрессивным и архаическим концепциям власти и социальных отношений. Как научный, так и эстетический миф абсолютизирует чистое наблюдение, чистый феномен, свободный от смысла и культурно-исторического балласта. Этот мир вне истории, мир воспроизводящих себя ритуалов и демонстрирует нам Барни.

Барни таким образом играет со всеми мифологемами европейского искусства со времен Леонардо и Бернини. Он концептуализирует «искусственную жизнь», «спецэффекты», «зрелище», «эстетику» и «эротику», хотя эротическое у Барни подвергается наиболее последовательной деконструкции. Его тема – бесчувственность, ее шик в соединении с темой грандиозного и возвышенного – тема тоталитаризма, эстетики как анестетика (Сьюзен Бак-Морс [6]). Эта тема пересекается с научным и позитивистским дискурсами, обеспечивая выход к реалистической и сюрреалистической проблематике.

Образность Кремастера – это «бесформенное» Розалинд Краусс и Ива-Алена Буа, встроенное в *Gesamtkunstwerk* эстетизированной популярной культуры. Мэтью Барни таким образом расширяет возможности современного искусства, искусства авангарда и постмодернизма. Например, «Кремастер» фокусируется на проблематике абстракции, «орнамента массы» Зигфрида Кракауэра, униформы и фетишизма. При этом «эстетика» рассматривается как универсальный ключ к «современной эпохе»: манипуляции, большое и малое, божественное и человеческое, обман, заговор, ритуал, архаика и современность получают новую интерпретацию в этом плане. Вторжение мифологического начала в ткань произведения рассматривается в контексте барочной парадигмы. «Кремастер» – синтез барочной искусственности и стихийности, эстетизирующий бесформенное, включающий его в аттракцион форм.

Мэтью Барни продолжает (и пародирует) линию радикальных перформансистов второй половины XX века (Марина Абрамович, Вито Аккончи, Крис Берден), также производящих сейчас весьма двойственное впечатление, «зрелищных» и протестных радикальных художников, использовавших уловки и спецэффекты коммерческого искусства. Барни доводит пародию на протестное искусство 1960-х до гротеска. Его вагнеровский проект обладает свойством впитывать и обобщать достижения предшествующей авангардистской культуры: отсюда морализаторская критика его искусства [8; 3,*773*]. Барни соединяет традицию голливудских блокбастеров с «неформальной» и весьма специфической культурой американской арт-сцены, соединяет жанры массовой и элитарной культур.

Трансгуманизм Барни, его протейное искусство нового «Сатирикона» или новых овидиевых метаморфоз еще раз обращает наше внимание на близость европейской концепции искусства к спорту или технике [7, *245*]. Хотя такое понимание творчества вступает в противоречие с розовыми и сентиментальными трактовками искусства как выражения

гуманистической установки, приходится признать, что известное нам сейчас под брендом «классическое искусство» собрание артефактов своим возникновением обязано скорее новому инструментарию в области оптики, техники, механики и режиссуры, чем мировоззрению гуманизма. Барни, впрочем, справедливо указывает на то, что «светскость» этой восходящей к античности «технической» традиции (как альтернативы протофашистскому неоплатонизму) обманчива и за ней могут скрываться призраки новой дикости и новой мифологии. Навязчивая масонская символика [5], задействованная в картине, выглядит как прообраз тоталитарного мира. Искусство вновь приобретает «придворные черты», его иррациональность обслуживает и воспевает новый Версаль, новые ритуалы и церемонии. Новая волна театрализации искусства не может не вызывать вопросов, но Барни все же удается соблюсти баланс между эффектом и его циничной подачей, утопией и антиутопией.

Литература

1. *Гройс Б.* Живые машины Павла Филонова // *Гройс Б.* Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. С. 280–286.
2. *Перро Ш.* Параллель между древними и новыми в отношении архитектуры, скульптуры и живописи / Пер. Н. В. Наумова // Спор о древних и новых / Сост. В. Я. Бахмутский. М.: Искусство, 1984. С. 94–141.
3. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х. Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года / Пер. под ред. А. Фоменко, А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. *Bois I.-A., Krauss R.* Formless. New York: Zone Books, 1997.
5. *Brunet L.* Homage to Freemasonry or Indictment? The Cremaster Cycle // PAJ: A Journal of Performance and Art. Jan., 2009. № . 1. V. 31. P. 98–112.
6. *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October, 1992. V. 62. P 3–41.
7. *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. Oxford: Oxford University Press, 2000.
8. *Keller A., Ward F.* Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster // Cinema Journal. Winter, 2006. № 2. V. 45. P. 3–16.
9. *McClure M.J.* Queered Cinema: Film, Matter, and Matthew Barney // Discourse. Spring 2010. № 2. V. 32. Transpositions. P. 150–169.
10. *Terranova Ch.N.* Machismo, Castration, Homophobia: A Progressive Politics of Masculinity in the Work of Gober, Barney, and McCarthy // Thresholds. 2010. № 37. SEX. P. 20–29.

Алессия Кавалларо
Alessia Cavallaro

Религиозная образность в советском неофициальном искусстве

Religious motives in the Soviet Nonconformist Art

Аннотация. Статья посвящена изучению и переосмыслению религиозных тем в официальном и неофициальном советском искусстве. Русская художественная традиция первых десятилетий двадцатого века подверглась сильным изменениям в связи с социально-политическими событиям тех лет, которые в те годы полностью изменили общую структуру страны. Социалистический реализм, по крайней мере официально, положил конец множеству художественных течений и стремился растворить даже личность художника во имя искусства, реалистичного по форме и социалистического по содержанию. Однако несмотря на это язык икон и религиозной живописи в целом широко использовался в советском искусстве для сакрализации новой коммунистической идеологии: вспомним, например, Петроградскую Мадонну (1918) и Смерть комиссара (1928) художника Петрова-Водкина, которые напоминают композиционную схему Богоматери с Младенцем и классическую иконографию «Оплакивание Христа». Во время Великой Отечественной войны, когда противостояние Советского правительства и Православной Церкви значительно уменьшилось, религиозные элементы проникли в официальную живопись под покровом исторической темы. Типичным примером является творчество художника Павла Корина, который получил важные государственные ордена и награды в последние годы правления Сталина несмотря на тот факт, что он постоянно обращался как к языку икон, так и к религиозным темам. Например, в мозаиках на станции метро «Комсомольская Кольцевая» великие герои прошлого представлены с флагами с изображением православных крестов и ликов «Спаса Нерукотворного». В послевоенное время композиционные паттерны религиозного искусства продолжают свое развитие. Наиболее яркие и масштабные примеры использования данного языка можно найти в монументальных мозаиках 1970-х годов: мозаичные панно на заводе «Электромеханика» в Перми и мозаики в Минске, в которых снова предлагается композиционная схема, присущая искусству иконы. Мозаика сургутского аэропорта воспроизводит изображение иконы Божией Матери с младенцем, а витраж, созданный в 1975 году для Новосибирского Института горного дела, напоминает типичную композицию с 4 евангелистами. В то же время в 1960-х и 1970-х годах, присутствие церковной и древнерусской архитектуры стало проникать в пейзажную живопись как официальную, так и неофициальную.
Ключевые слова. Советское искусство, икона, неофициальное искусство, соцреализм, религиозная тема.

Abstract. The research proposes to investigate the reception of the religious themes and subject-matters in the Soviet Nonconformist Art. Russian artistic tradition of the first decades of the XX century was affected by many social and political changes that shook up the whole country. Socialist Realism, at least officially, put an end to a wide range of art movements. It aimed to destabilise artists' identity in the name of the art that had to be realistic in form, while socialist in subject-matter. However, the language of icons and religious painting was broadly used in the Soviet art to «sacralise» the new communist ideology, as in *The Petrograd Madonna* (1918) and *The Death of a Commissar* (1928) by Kuz'ma Petrov-Vodkin that recall compositions of the Mother of God and Child and the Pietà respectively. During the Great Patriotic War when the attitude of the Soviet government to the Orthodox Church becomes less hostile, some religious elements appear in the official art under form of historical painting. A case in point is the work of Pavel Korin. He received many important commissions and state awards during the last years of Stalin's regime, although consistently addressing both the language of the icon and religious motifs in general. In his paintings, he transformed them into traces of glorious past and collective national memory (as in the mosaics he realised at the metro station Komsolmol'skaja where the heroes of the past are represented holding banners with the religious images, crosses, and the Image of Edessa). In the post-war art the compositions based on religious patterns are still present and continue to develop. Among the most vivid examples are monumental mosaics of the 1970s, such as those of the Elektromechanika factory in Perm' and the mosaics in Minsk where Hagiographic icons' schemes are reinvented: a large scale static figure at the centre reminds a figure of a saint. The mosaic at the Surgut airport repeats the composition of Hodegetria icons, while the stained glass design realised at the Research University of Novosibirsk in 1975 shares composition similarities with Four Evangelists. At the same time, during the 1960s and 1970s, the presence of religious and Russian church architecture enters the landscape painting, both official and Nonconformist.
Keywords. Soviet art, icon, unofficial art, socialist realism, religious theme

Как известно, в православии икона является видимым воплощением недоступного физическому зрению Бога, а в русской религиозной философии конца XIX – начала XX века она стала трактоваться как видимый знак идеальной причастности человека Абсолюту. Если применительно к искусству модернизма искусствоведы говорят о процессе неуклонной секуляризации, начало которому было положено Великой Французской революцией, то для русского искусства XX века[1], на наш взгляд, характерна обратная тенденция: образный язык иконы и – шире – религиозного искусства имплицитно или эксплицитно, путем притяжения или отталкивания, продолжал влиять на его основные содержательные и стилистические искания[2].

Сегодня никому не придет в голову сомневаться в художественной ценности искусства иконы, однако нелишним будет напомнить, что широкий

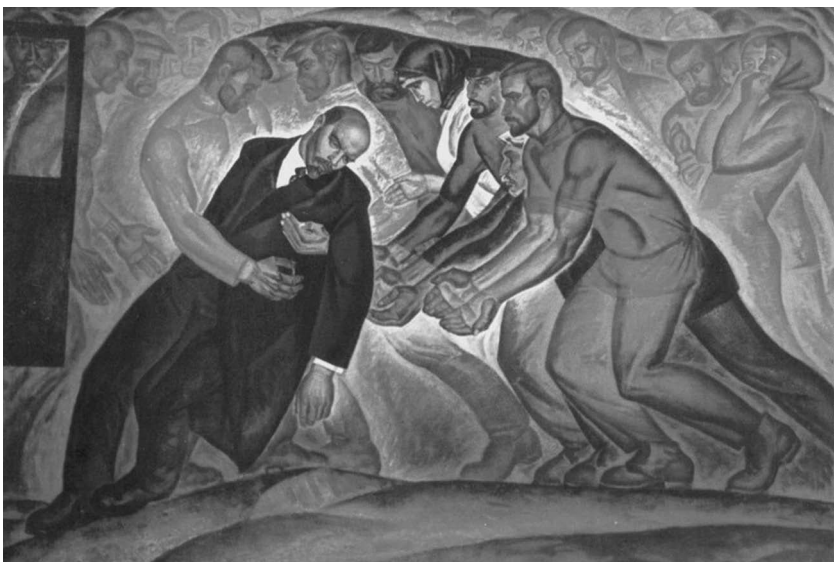
[1] См., например, [12].

[2] Этой проблеме посвящена диссертация автора, защищенная в 2017 г. в университете Ка' Фоскари (Венеция): Cavallaro A. La persistenza dell'icona nell'arte russa del XX e XXI secolo.

интерес знатоков искусства оно стало привлекать только в начале XX века, когда его стали воспринимать как неотъемлемую часть национального художественного наследия, нуждающегося в сохранении и изучении.[1] Одновременно с открытием иконы шло становление авангардных течений. Это не было простым хронологическим совпадением. Между языком иконы и языком живописи авангарда можно найти глубинное сходство: презрение к миру действительности и к идее подражания природе, попытка сделать невидимое видимым, попытка найти материальное воплощение для того, что можно только помыслить.

Масштабные социальные потрясения, которые переживала Россия в 1910–1920-е годы не могли не повлиять и на русское искусство. Взрыв художественных экспериментов и свободных творческих поисков сменился господством единственного официально признанного и поощряемого на государственном уровне стиля [17, *42*]. Однако несмотря на отсутствие государственной поддержки, а затем и на угрозу репрессий и физического уничтожения, художники-авангардисты продолжали работать и собирать вокруг себя учеников и единомышленников. История неофициального искусства в сталинскую эпоху пока что изучена хуже, чем история послевоенного нонконформистского искусства, связанного со своими предшественниками множеством нитей, многие из которых также только предстоит исследовать. Часть этих связей прямо затрагивала осмысление религиозных мотивов и языка иконы. Однако прежде чем переходить к этим проблемам, скажем несколько слов и об искусстве социалистического реализма.

Язык иконы и религиозной живописи широко использовался в советском искусстве для сакрализации новой коммунистической идеологии,



1. В. Кленов. *Ленин и рабочие. Покушение.* 1967. Холст, масло. 220 × 340. Музей современного изобразительного искусства на Дмитровской, Ростов-на-Дону

[1] Об открытии художественной ценности иконы см. [3 и 10].

достаточно упомянуть такие хрестоматийные примеры, как «Петроградская мадонна» (1918) и «Смерть комиссара» (1928) Кузьмы Петрова-Водкина. Едва ли нужно напоминать очевидное – отзвуки иконографии Спаса Нерукотворного в самом распространенном типе портретов Ленина – крупным планом анфас. В годы Великой Отечественной войны, когда отношение советской власти к православной церкви значительно смягчилось, религиозные элементы стали проникать в официальную живопись под маской исторического антуража. Характерный пример тому – государственное признание заслуг Павла Корина, получавшего важные заказы и удостоенного за них государственных наград еще в позднесталинские годы, притом что этот художник постоянно обращался и к языку иконы, и к религиозным мотивам, которые в его творчестве были знаками великого исторического прошлого и коллективной национальной памяти. В послевоенной живописи обе эти традиции продолжают существовать и развиваться. В качестве примеров использования иконографических схем религиозной живописи для сакрализации коммунистических идеалов вспомним хотя бы картину Владимира Кленова «Ленин и рабочие. Покушение» (1967) [илл. 1], воспроизводящую иконографию снятия с креста, или картину О. Вуколова «Фронтовые корреспонденты (писатели А. Твардовский, К. Симонов, Б. Полевой)» (1974) явно ориентированную на изображения Троицы. Самые наглядные и масштабные примеры использования языка иконы обнаруживаются в монументальных мозаиках 1970-х годов: мозаичные панно на заводе «Электромеханика» в Перми и мозаики в Минске [илл. 2] («Город культуры», «Город-строитель», «Город науки», «Город-воин») используют композицию житийной иконы: огромная статичная фигура в центре напоминает фигуру святого и точно так же окружена клеймами с изображением отдельных многофигурных сцен. Мозаика в аэропорту Сургута [илл. 3] повторяет тип иконы Божья Матерь Гликофилуса («Сладкое Лобзание»). В то же время в 1960–1970-е годы силуэты церквей становятся вполне привычным, хотя и не центральным элементом множества пейзажей (прежде всего Русского Севера), допущенных на официальные выставки. Обе эти традиции не могло не учитывать неофициальное искусство времен оттепели и эпохи «застоя».



2. А. Кищенко. *Город культуры, Город-строитель, Город науки, Город-воин*. 1977–1978. Мозаика. Минск

Возвращаясь к основному предмету нашей статьи – неофициальному искусству, сделаем необходимую оговорку. Разумеется, мы не придерживаемся простой бинарной оппозиции – официальное (и регрессивное) искусство социалистического реализма и неофициальное (и прогрессивное) искусство «второго авангарда», вынужденное существовать в подполье под гнетом советской цензуры. Как показывают публикации



3. Л. Полищук и С. Щербинина. *Мадонна с младенцем в иллюминаторе*. 1981. Мозаичное панно на фасаде аэровокзала. Сургут

и исследования последних лет, между официальным и неофициальным искусством существовала обширная «серая» зона: множество так называемых «нонконформистов» несмотря на конфликты с режимом, тем не менее, было так или иначе институционализировано и периодически прорывалось в той или иной форме и к широкой публике[1]. Тем не менее это разделение имеет смысл, если критерием отбора сделать степень не внешней, а внутренней свободы.

Обращение к религии, разумеется, было одним из путей обретения этой свободы вопреки официальному атеизму, но и этот путь не был свободен от ловушек. Об опасностях догматизма, которые таит в себе предельно кодифицированный язык религиозной живописи, размышлял Андрей Тарковский в знаковом для эпохи 1960-х фильме «Андрей Рублев». Творчество требует самопожертвования, говорил режиссер [14, *154*], и именно в этом, а не в воспроизведении безжизненных формул, и состоит его истинное родство с христианской религией. Для многих неофициальных художников религиозное воображение, «жизнь в духе» [16, *14*], а не формальное использование элементов языка иконы, стали основными способами выражения христианских ценностей. Однако эта тема слишком обширна, чтобы обращаться к ней в нашем небольшом эссе.

Вместо этого мы попробуем наметить в многообразии художественных поисков 1960–1970-х годов некоторые содержательные и стилистические тенденции использования языка иконы и религиозной живописи, связав их с именами наиболее значимых художников, использовавших подобные приемы.

Начнем с крупнейшего представителя фигуративного искусства – Оскара Рабина, чья творческая манера была неразрывно связана с окружавшей художника безнадежной советской повседневностью. Частью этой «бытовухи» становится Христос, утративший свое божественное величие. Перед засыпанным снегом скривившимся бараком сидит простая и грубая деревянная статуя скорбящего Христа, у ног которого валяется консервная банка с надписью «Кильки» («Христос в Лианозово» 1966 года); стертый лик Спаса едва угадывается в надписи с именем улицы («13-я улица имени Иисуса Христа», 1967). Иконы и библии на многих работах Рабина соседствуют с уличными знаками, бутылками водки, селедками, уродливыми элементами быта, которые, по выражению Александра Глезера, поднимаются до уровня «бытовой символики». Со- и противопоставление самых высоких и самых обыденных элементов, изображенных в одной и той же узнаваемой стилистике, утративших цвет и форму,

[1] Об этом см. [5].

скривившихся и потемневших, возможно, отражают «кривую» реальность советской жизни, ее странную семиотическую систему, в которой основные элементы коммуникации утратили свое универсальное и всем понятное значение. Если Бродский в те же годы писал «В деревне Бог живёт не по углам, / Как думают насмешники, а всюду. / Он освящает кровлю и посуду / И честно двери делит пополам», то Бог Рабина везде и нигде: от присутствия религиозных элементов в его картинах чувство утраты религиозности становится лишь острее.

Противоположный полюс в осмыслении религиозных мотивов в рамках фигуративной живописи мы бы связали с работами другого легендарного московского художника-нонконформиста – Василия Ситникова. Многие черты его характера и образа жизни роднили его с русским представлением о типе Божьего человека: «не от мира сего», чуждый житейской мудрости и материальных интересов, он был по-детски наивен и чист душой. Очень показательна история ареста Ситникова, собиравшего немецкие листовки в 1941 году из-за яркого цвета бумаги и возможности рисовать на их чистой стороне. Судя по тому, что его не расстреляли немедленно несмотря на суровость военного времени, а признали душевнобольным и отправили в психиатрическую больницу, в его личности было что-то, тронувшее даже представителей сталинской карательной машины. С 1950-х годов Ситников собирал иконы, а перед эмиграцией отдал свою богатейшую коллекцию, включая драгоценного византийского «Спаса из Гавшинки», в Музей древнерусской живописи имени Андрея Рублева. Образы церквей начали появляться в его работах еще в позднесталинскую эпоху, а в 1960–1970-е годы его пейзажи с засыпанными снегом церквями и монастырями стали так популярны у иностранцев, что возникла проблема авторства: Ситников, как истинный нестяжатель, легко ставил свою подпись под пейзажами учеников своей «домашней академии», чтобы помочь им продать работу. Удивительную поэтику придуманного Ситниковым жанра замечательно описал Анатолий Брусиловский: «Фантастические, странные, собранные воедино, церкви, колокольни, купола. Монастырские стены, врата, часовни. Всё выписано любовно и дотошно. Это не конкретные, известные храмы, это, так сказать, соборный дух. Вокруг храмов снуёт народ. Явно – советский народ! Забулдыги, работяги, торговки, интеллигенты, школьники, попрошайки, милиционеры. Все узнаваемы, с каким-то специфически острым, безжалостным юмором, похожие на букашек в коллекции насекомых. Народ этот делает то же, что и в жизни: суетится, хохочет, торгует, жрёт, глазеет, ворует… А многоцветие храмов, золотые купола, островерхие звонницы возносятся над ними. Земная жизнь у подножия лестницы на небо… <…> И вот всё это, весь этот мир покрывает падающий снег. Как Божья благодать. На всех равно. И каждая снежинка написана любовно, как драгоценность. Как Дар»[1]. Это было то же светлое ощущение Божьей благодати, разлитой над маленьким миром человеческих забот, которое попытался передать

[1] Ситникову посвящена пятая глава книги Анатолия Брусиловского [2].

Бродский в рождественском стихотворении «24 января 1971 года»: «То и празднуют нынче везде, / что Его приближенье, сдвигая / всé столы. Не потребность в звезде / пусть ещё, но уж воля благая / в человеках видна издали́, / и костры пастухи разожгли». Линию Ситникова продолжали его многочисленные ученики – А. Харитонов, В. Архаров (Фредынский), С. Земляков, В. Казьмин; некоторые из них, как А. Чашкин, стали профессиональными иконописцами.

Еще одну тенденцию использования религиозных мотивов можно охарактеризовать как постсимволистскую. Дмитрий Плавинский называл свой стиль «структурным символизмом»: созданные им многоуровневые образные структуры отсылали к разнообразным художественным традициям и допускали разнообразные интерпретации. Религиозные элементы в изобилии присутствуют на его офортах середины 1970-х годов: скорбящий Христос в резном домике-скворечне, уютно примостившемся на ветвях старого дерева («Печальный Христос», 1973); руины церкви, ставшие частью природы («Заброшенная церковь», 1975); единство элементов церковной архитектуры, гибких древесных ветвей и обрывков церковнославянских рукописей («Храм», 1974) – в них барочное ощущение конца времени и распада материи соединено с идеей вечной метаморфозы, одинаково важной для барокко и сюрреализма. «Вечный, непреходящий мир природы я противопоставлял самоуничтожению, деятельности человека. Меня интересовал не расцвет той или иной цивилизации, а её распад и гибель, то есть возврат в вечную сферу жизни природы, в биосферу… Род приходит, род уходит, а земля пребывает во веки», – говорил Плавинский [1]. Религиозные символы в таком контексте становятся знаками человеческой памяти, обломками универсального языка, так же подверженного забвению и открытию заново, как любой другой элемент человеческой культуры. Эту же идею Слова, превращающегося не в плоть, а в Природу, можно увидеть в его работах, соединяющих живопись и объемные формы – иконы, оклады, кресты («Русский Ветхий Завет», 1965; «Евангелие от Иоанна», 1968; «Композиция со свечой», 1974). Фрагменты церковных облачений использовала в своих коллажах и Лидия Мастеркова; для нее, как отчасти и для Плавинского, введение такого рода элементов было важно в большей степени для передачи «мистики веков», чем собственно религиозного сообщения.

Многие художники «второго авангарда» находились под прямым или опосредованным влиянием первых авангардистов (Малевича, Филонова, Матюшина) и их учеников по ВХУТЕМАСу и ГИНХУКу. Одним из тех, кто соединил две волны русского авангарда, был Владимир Стерлигов, четко сформулировавший ту идею связи между иконой и авангардом, с которой мы начали нашу статью: «родителями новой формы, – писал он, – явились кубизм и супрематизм, импрессионизм, Сезанн, русская икона»[1]. В творчестве Стерлигова начиная с 1950-х годов в изобилии присутствует религиозная образность и религиозная тематика (вспомним

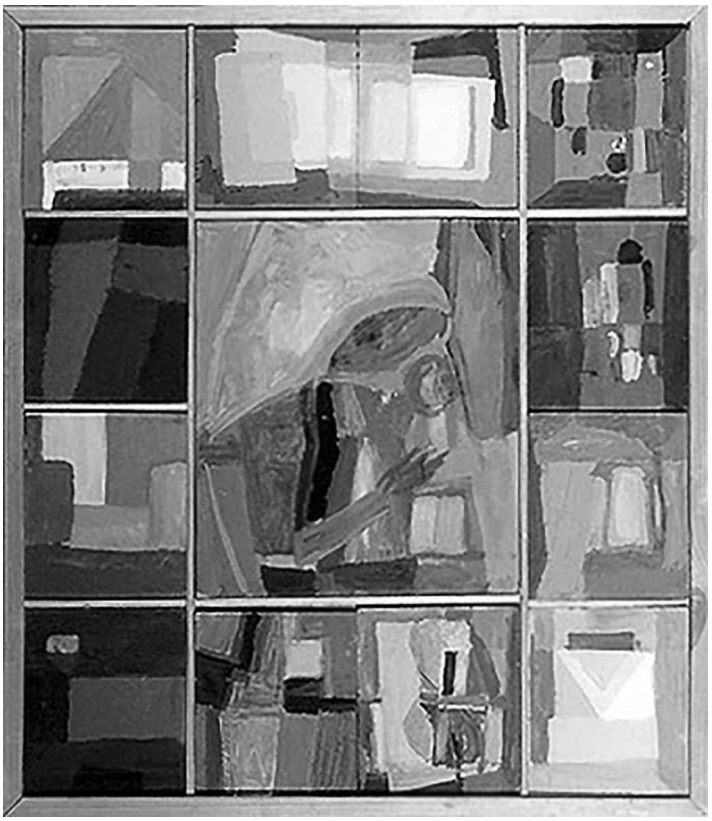
[1] Об этом см. каталог выставки «Геометрия природы Стерлигова» [4, *4*].

хотя бы ангельский цикл), но уникальность его религиозной эстетики – не в них, а в созданной им теории «чашно-купольного сознания», которая опиралась на эстетику его учителя по ГИНХУКу Казимира Малевича так же, как в композициях Стерлигова купол опирается на квадрат (читай – «Черный квадрат») [7, *229–247*]. Это универсальная религиозность высшего порядка, стремящаяся постичь Божественный Абсолют, скрытый в самой Природе [18, *45*].

Наследником Малевича считал себя и Эдуард Штейнберг, который усвоил основные принципы супрематизма от своего отца, учившегося во ВХУТЕМАСе. Абстракционизм Штейнберга пронизан той же верой в возможность визуализации абсолютного начала, которая лежит в основе православной философии религиозного образа: он считал, что самые важные аспекты живописи – те, что нельзя увидеть глазами, потому что их невозможно отобразить на плоскости [16, *14*]. Религиозный смысл его абстрактных композиций был вполне очевиден их зрителям; вот что писала о нем поэтесса Татьяна Щербина: «Супрематизм – дуги, квадраты, круги, конусы, кресты, но расположены они так, что в них задано движение. Это как если бы модули Тенгели оказались застывшими на плоскости, а мы бы только мысленно приводили их в движение, глядя на них. Но, в отличие от модулей, это геометрия медитативная, медленная, и потому так всматривают в себя и отпечатываются внутри картины Штейнберга, что в каждой фигуре и композиции заключено некое переживание и размышление. Сам художник уверял, что его картины – не шифр, но как же не шифр, если крест на одной картине отсылает к погосту, на другой – заслоняет, на третьей – перечеркивает, на четвертой – связывает, и дуги, круги становятся солнцем, луной, чашей, Землей, отворачивающимися от тебя, наступающими или отчерчивающими одно измерение от другого» [11; 13, *152, 153*].

Единомышленником Стерлигова был Павел Кондратьев, одновременно с ним пришедший к осознанию важности кривой линии. В юности – ученик Филонова и Матюшина, в 1960-е годы он вошел в созданную Стерлиговым Старопетергофскую школу, в которой разрабатывал теорию о «русской цветовой гамме» в живописи: одним из источников этой гаммы, по его мнению, должны были стать русские иконы [9, *205–208*]. «За цветом» в церкви и монастыри Русского Севера ехали многие художники 1960–1970-х годов.

Среди этих художников был и Владимир Жуков, в начале 1960-х годов копировавший иконы и церковные росписи в Ярославле, Пскове, Новгороде и Старой Ладоге. Копируя росписи Церкви Ильи Пророка в Ярославле, он обнаружил, по сути, кубистические построения пейзажа. В 1968 году Жуков познакомился с Кондратьевым, оказавшим решающее влияние на его веру в возможность соединения языка иконы и авангарда. Яркими примерами такого соединения стали начатая Жуковым в 1982 году серия «Иконы» [илл. 4], в которой кубистическая центральная часть может быть окружена клеймами, а иконописные лики – с лицами «Крестьянского цикла» Малевича.



4. В. Жуков. Икона. *Воспоминание о Дионисии*. 1982. Картон, масло, 67 × 57. Частное собрание

В 1960–1970-е годы начинается «метафизическое пробуждение» советской интеллигенции – просыпается интерес к антропософии, к философии русского символизма, к различным эзотерическим учениям. Видным представителем этого движения стал Михаил Шварцман, принадлежавший к той породе художников-демиургов, которые не копируют природу, а изобретают свою собственную вселенную. Он был знаком с живописью русского авангарда и любил рассказывать о том, что его детские рисунки одобрил сам Малевич, живший по соседству в подмосковной Немчиновке. Свой собственный стиль Шварцман называл «иератизмом», настаивая на том, что речь идет не столько о художественном стиле, сколько о полноценной философской системе, описывающей устройство универсума. Художник-иерограф, как верил Шварцман, создает новый невербальный язык третьего тысячелетия, однако среди элементов этого нового языка, вынесенного из прямого контакта с потусторонним миром, мы обнаруживаем такие хорошо узнаваемые элементы, как Спас Нерукотворный и все тот же «Крестьянский цикл» Малевича.

Универсальным знаком, любимым русскими художниками «второго авангарда», стал мотив распятия. К нему не раз обращался Эрнст Неизвестный, соединявший органические, природные формы с теми формами, которые, по его собственным словам, отражали «вторую натуру»



5. Т. Глебова. *Пасха*. 1953. Холст, масло 100 × 120 Частное собрание, Санкт-Петербург

человека: к числу последних принадлежали и религиозные символы. Яркий пример соединения органических и религиозных форм – его скульптура «Сердце Христа» в Ватикане: фигура Христа наложена на две символических формы – природную (сердце) и созданную человеком (крест). О наличии общего метафизического смысла в христианских символах и в природе он говорил: «Если ты не пророк, то ты не художник. Не важен размах пророчества – пророчествует ли он на уровне Библии или на уровне воспевания подсолнуха. Но определенное метафизическое содержание должно быть в искусстве, даже в самом светском» [8].

К теме Распятия обращалась и Татьяна Глебова (жена Владимира Стерлигова и один из виднейших представителей Старопетергофской школы) в работах «Пасха» (1954) [илл. 5], «Формула церкви. 4-й вариант» (1980), «Распятие» (1982). Игорь Тюльпанов поместил распятие в центр своей сложной картины «Тайна» (1975–1976), воплотившей его представления об истине и мнимости, прошлом и будущем. Юрий Жарких окружил белое призрачное тело масками в «Сошествии Христа в ад» (1974), а на картине «Рынок» (1977) сопоставил его с телом беременной женщины и окружил глазами-окнами, увенчав всю композицию горизонтально лежащим распятием и разделив ее стволом и ветвями дерева. Владимир Наумец на картине «Распятие» (1984) изобразил мучительно изогнувшееся тело на схематическом фоне, где угадываются скорбящие ангелы и копье [8].

Однако не менее популярна тема распятия была и у официальных художников, о работе которых с элементами религиозной живописи мы говорили выше. В «Тишине» Евсея Моисеенко (1970) юноша, лежащий на траве, раскинул руки крестом; в его же «Сыне» переплет оконной рамы крестом перечеркнул фигуру матери, благословляющей сына-солдата. Он возвращается к этой теме в картинах «Голгофа. Распятие» и «Голгофа. Снятие с креста» (обе – 1976) и «Голгофа Мария» (1981)[1].

Число примеров можно многократно умножить, однако и приведенных достаточно для того, чтобы выделить основные модусы работы с религиозными элементами в советской живописи. Они могут использоваться для сакрализации повседневного бытия или, напротив, для того чтобы

[1] О важности темы распятия для Моисеенко см. [6, *4–6*].

подчеркнуть утрату сакральной составляющей. Они служат символами универсальных и вечных ценностей и знаками исторической памяти – художники-демиурги присваивают эти элементы, пытаясь наполнить их новым экзистенциальным смыслом.

Литература

1. *Балаховская Ф.* Дмитрий плавинский [электронный ресурс]. URL: http://www.moscowart.net/rus/artist.html?id=DmitryPlavinsky (дата обращения 19.10.2019).
2. *Брусиловский А.* Время художников. М., 2000.
3. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М.: Искусство, 1986.
4. Геометрия природы Стерлигова. К 110-летию со дня рождения В. В. Стерлигова. Санкт-Петербург, 2014.
5. *Кизевальтер Г.В.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. М.: НЛО, 2018.
6. *Мочалов Л.* О творчестве Е.Е. Моисеенко // Художник. 1992. № 1–2. С. 4–6.
7. *Мочалов Л.В.* Пластическая система В. В. Стерлигова как симптом сакрализации культуры // Вопросы искусствознания. 1995. № 1 / 2, С. 229–248.
8. *Неизвестный Э.* Если ты не пророк, то ты не художник. Интервью // Известия. 10 августа 2016 года [электронный ресурс]. URL:: https://iz.ru/news/626424 (дата обращения 19.10.2019)
9. Органика: Новая мера восприятия природы художниками русского авангарда 20 века. М., 2001. С. 205–208.
10. *Шевеленко И.* Открытие древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 259–281.
11. *Щербина Т.* Я и художники 80-х // Вестник Европы. 2016. № 46.
12. *Clark T.J.* Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
13. *Golomštok I., Glezer A.* Soviet Art in Exile. New York, Random House, 1977, pp. 152–153.
14. Lawton A. Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovski // Christianity and the Arts in Russia. Eds. W. Brumfield, M. Velimirovic. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
15. *Naumez Wladimir.* Moskau. Zeichen und Gestalt. Malerei und graphische Arbeiten 1979–1989. Köln, Galerie-Forum Lindenthal, 1989.
16. *Pacjukov V., Bulatov E., Štejnberg E.* // "A-Ja 3", 1981.
17. *Tupitsyn M.* The Emergence of Man into Spherical Space // Evidense of Things Not Seen: Gennady Zubkov and the Leningrad Sterligov Group» / ed. by Dodge N. and Douglas Ch. New York: Contemporary Russian Art Center of America, 1983.
18. *Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. Los Angeles, University of California Press, 1967.

Корнелия Ичин
Kornelija Icin

Истоки постгравитационного искусства Драгана Живадинова

Sources of post-gravity art of dragan živadinov

Аннотация. В работе исследуется влияние философских (космизм Федорова), научных (Циолковский, Ноордунг) и художественных концепций (беспредметность Малевича и его последователей) на перформативные опыты Драгана Живадинова. В центре внимания спектакль «Ноордунг: 1995–2045», осуществляющийся с периодичностью раз в 10 лет, который должен привести к созданию техносубститутов, задуманных занять место умерших актеров.
Ключевые слова. Драган Живадинов, культурализация космоса, космизация искусства, беспредметность, невесомость, техносубститут.

Abstract. The work explores the impact of philosophical (Fyodorov's cosmism), scientific (Tsiolkovsky, Noordung) and art concepts (nonobjectivity of Malevich and his followers) on experimental performances of Dragan Živadinov. It focusses on the theatrical process Noordung 1995–2045 that is staged every ten years and is to lead to the emergence of techno-substitutes conceived to replace deceased actors.
Keywords. Dragan Živadinov, culturalization of open space, cosmization of art, nonobjectivity, zero gravity, techno-substitute.

Драган Живадинов (1960) – словенский театральный режиссер, художник концептуалист, стоявший у истоков Нойе Словенише Кунст (*Neue Slowenische Kunst* – NSK), учредитель Культурного центра европейских вселенских технологий (*KSEVT*), постгравитационный артист, кандидат в космонавты (с 1998). Из его космокинетического театра «Красный пилот» возник «Космокинетический Кабинет Ноордунг». Он посвятил себя изучению и развитию постгравитационного искусства и его постгравитационных форм. Применительно к театру это подразумевает изучение театрального искусства в условиях левитирования, при нулевой гравитации. Он вдохновитель и создатель абстрактного театра без актеров.

Его проект «Ноордунг: 1995–2045» уникален по своему замыслу: семь актеров и семь актрис разного возраста исполняют свои роли в первом



1. Драган Живадинов на Космодроме в Байконуре

спектакле 1995 года (премьера состоялась 20 апреля)[1]. Каждый следующий показ спектакля состоится через 10 лет в тот же день (соответственно, в 2005, 2015, 2025, 2035, 2045 годах). Если кто-то из актеров умирает, вместо него появляется технологический абстракт, управляемый дистанционно. Там, где ранее реплики произносил актер, будет слышен ритм; там, где актриса, – мелодия. Когда умрут все актеры, на сцене останется 14 технологических абстрактов, техносубститутов – мелодий и ритмов. Их соберет Живадинов, которому в 2045 исполнится 85 лет, поместит в космический корабль, отправится на экваториальную орбиту (расстояние от Земли 36.000 км) и установит их в 14 точках вокруг планеты Земля; тогда же наступит смерть и автора проекта. 14 абстрактов превращается в 14 художественных спутников. У каждого из них три алгоритма – биографическая структура (профессиональная биография со всеми ролями, которые исполняли), биомеханическая (телесная) структура, биомехатроническая структура (субститут, художественный спутник с мимикой, выражением). Это не робот (от «работа»), это «умбот» (от «ум»). Все это придумано для того, чтобы окончательно отменить театр подражания, фигуративный театр, в центре которого человеческое тело, и установить беспредметный театр. Действо, которое должен совершить Драган Живадинов в 2045 году, станет окончательной реализацией его замысла о создании абстрактного театра, театра без человека.

Второй показ спектакля состоялся в 2005 году в Центре космонавтики в Звездном городке; третий – в 2015 году в Культурном центре Европейских космических технологий (*KSEVT*) в Витанье (Словения). В период с 2005 по 2015 год одна из задействованных актрис покинула мир.

Хотя в XX веке было несколько попыток дематериализовать человеческое тело (трансформанс, перформанс, информанс), таких радикальных устремлений, как у Живадинова, не было. Своим постравитационным искусством Живадинов начал борьбу за всеобщую неприкосновенную беспредметность, за абстрактное искусство, за антимимезис. До сих пор

[1] Отзыв об этой постановке написал художник Юрий Лейдерман для «Художественного журнала» [7].



2. Культурный центр европейских вселенских технологий (KSEVT) в Витанье (Словения)

театр брал одну пьесу, ставил ее в определенном пространстве, и так возникало *n*-ое количество постановок «Гамлета» или «Вишневого сада»; Живадинов решается на противоположное: он берет одно пространство, чтобы в будущем в нем возникло *n*-ое количество новых пьес. Такой подход Живадинова доказывает, наряду с принципом повторения (и различия) в театре, что ничего не повторяется в одном и том же виде.

Что является главным стержнем проекта «Ноордунг: 1995–2045»? Это повторение и время. На этом принципе возникает стилистическое направление, как обобщающее начало человеческого духа в определенном времени. Так у Живадинова возникла культурализация космоса, с одной стороны, и космизация искусства, с другой.

Первый постгравитационный спектакль в мире Живадинов осуществил 15 декабря 1999 года в Центре по обучению космонавтов «Юрий Гагарин» в Звездном городке[1]. Он создал спектакль «Биомеханика Ноордунг», который исследовал революционные изменения, происходящие в теле человека в условиях невесомости, другими словами – в теле актера в условиях Театра нулевой гравитации. Эксперимент «Биомеханика Ноордунг» уже в самом названии соединял имена русского театрального мастера Мейерхольда, стоявшего у истоков биомеханики, и словенского ученого Германа Поточника Ноордунга (1892–1929), автора книги «Проблема космических путешествий» (впервые опубликованной в 1929 году на немецком языке

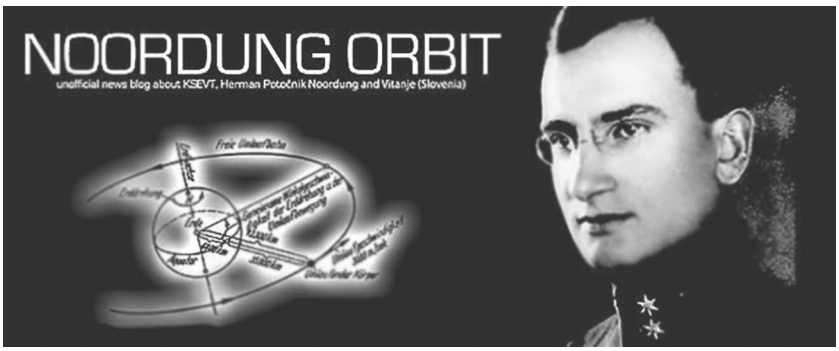
[1] Об этом спектакле см. текст Эмиля Хрватина [22, *102–107*] – 10 лет спустя, в 2009 году, новый спектакль прошел на поверхности воды в гидролаборатории в Звездном городке, где создаются условия нулевой плавучести.

и переведенной на словенский в 1986-м), новаторскими идеями которых вдохновлялся Живадинов[1].

Спектакль «Биомеханика Ноордунг» основывался на учении о биомеханике Всеволода Мейерхольда, задуманном в 1920-е годы как система упражнений актера с телом – инструментом выразительного движения. В процессе тренировки в рамках этюда от актера требовалось решить конкретные задачи в определенной фразе действия и содействовать соединению фраз в сюжет. Для этого актер должен был знать, как работает его тело, как оно соотносится с телом партнера и как оно позиционирует себя в занимаемом пространстве. Спектакль Живадинова повторял биомеханические принципы построения движения Мейерхольда в пространстве невесомости, исследуя соотношение вариантного и инвариантного, то есть непостоянства и постоянства.

Что же касается влияния книги Германа Поточника Ноордунга на театральную постановку Живадинова, необходимо указать, что это было новаторское исследование гравитации и способов ее преодоления, проиллюстрированное уникальными рисунками будущей вращающейся космической станции. Герман Поточник Ноордунг говорил о новом, втором эволюционном сдвиге в человеке (первый – когда человек встал на ноги), который позволял справляться с существующими в вакууме законами, то есть с состоянием невесомости, так как на сегодняшнем этапе развития жизнь в невесомом состоянии может ему навредить (человеку кажется натуральным его разнонаправленное движение в невесомом пространстве, когда нет понятий «верх» и «низ», «направо» и «налево», и он начинает наслаждаться динамикой и испытывать радость от своего состояния; однако, если бы это продолжалось длительный период, у человека начали бы появляться проблемы со здоровьем, например дистрофия; к тому же родившийся в невесомости ребенок не смог бы развиваться должным образом, то есть продолжение рода человеческого под вопросом). Поэтому он рисует шаровидный космический корабль, внутри которого находятся

[1] С 1987 года Живадинов регулярно разрабатывает проекты, связанные с этим пионером космической науки. В 2006 году он и его коллеги Миха Туршич и Дунья Зупанчич даже сумели убедить местных чиновников в Витанье – небольшой словенской деревне, где когда-то жил Нордунг, а также правительство Словении, чтобы построить там культурный центр европейских космических технологий в честь Нордунга. Программа нового учреждения, открывшегося в 2012 году, была разработана тремя художниками и основана на концепции культуризации космического пространства. Эта концепция критически важна для современной космической науки, которая существенно уступает милитаризации и коммерциализации космоса. Между тем культуризация космического пространства органически связана с концепцией постгравитационного искусства, формой искусства, которая предположительно будет развиваться в условиях невесомости и реализовываться где-то вне нашей планеты. Эта концепция Живадинова может быть реализована только тогда, когда, по его словам, произойдет очередной эволюционный скачок, связанный с развитием наших творческих способностей в невесомости. Все это, однако, требует особого рода исследований, для которых и было создано новое учреждение в Витанье.



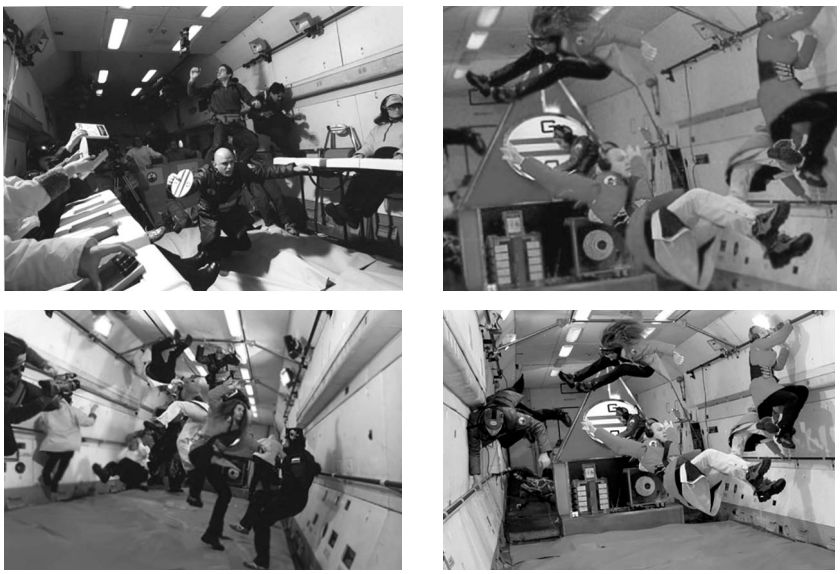
3. Герман Поточник Ноордунг (1892–1929)

двигатели, вращающиеся со скоростью 8 м/с и создающие с внешней стороны корабля силу притяжения, то есть гравитацию. Эта внешняя стенка шаровидного летательного объекта и есть наша почва, по которой мы ходим. Поточник пытался обеспечить человеку путешествие в глубину Вселенной.

Опираясь на размышления и рисунки Нордунга, Живадинов решил осуществить его затеи в своем спектакле. Генеральная репетиция и показы прошли в стратосфере, в самолете Ильюшин 76 МДК, в котором возникает состояние невесомости (самолет достигает высоты 10 км, а потом резко опускается до 6 км; при таких перепадах во время полета возникает состояние невесомости, которое длится 30 секунд; во время одного полета можно создать 10–15 режимов состояния невесомости). У спектакля было 3 показа, причем с 8 критиками, а также зрителями, заранее прошедшими подготовку и отбор в космонавты. Актеры в ярких костюмах в духе конструктизма выступали в состоянии левитации, пока их не бросило на пол из-за изменений в гравитационной силе, а потом снова подняло в воздух, и так продолжалось, пока самолет не закончил выписывать свои параболы. После восьми парабол Живадинов позволил зрителям покинуть свои места и принять участие в эйфорическом состоянии телесного отстранения, уникальной форме сопереживания актера и аудитории, выдвинувшей на новый уровень катарсис.

Однако Живадинов впитал в себя не только идеи Поточника Ноордунга, но и мысли Николая Федорова о человеке, который начинается с того, что ставит себя в вертикальное положение и в этом положении открывает для себя небо и землю, и их соотношение. Вертикализация привела человека к зарождению мысли о том, чем должно быть искусство, каким должен быть мир и человек в этом мире, и, в конечном итоге, к идее «вставания» – воскрешения предков и внесения разума в слепую природу[1], что

[1] Для Н. Федорова вопрос об искусстве – это вопрос «о братском объединении для обращения слепой силы природы в управляемую разумом всех воскрешенных поколений», только полным восстановлением родства искусство может стать тождественным с «первобытным воззрением – т.е. с патрофикациею неба (с обращением неба в жилище отцов), или с катастеризациею (с перенесением душ вотцов на звезды), – что и выражается в храме скульптурно или живописно» [14, *240*].



4. Д. Живадинов. *Биомеханика Ноордунг*. 1999. Звездный городок

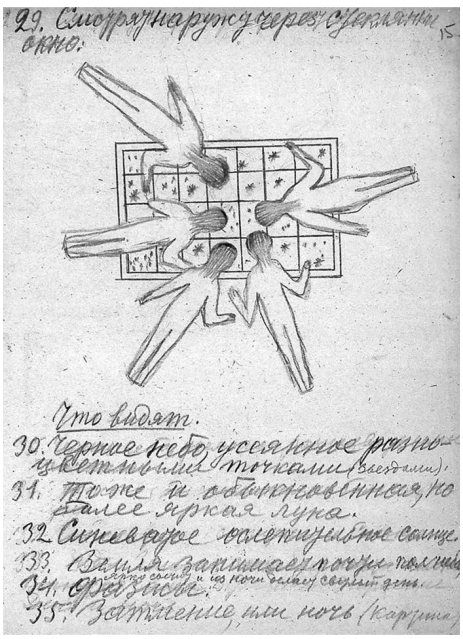
и является основой русского космизма. Один из главных замыслов Федорова относительно культа предков («Культ предков или мертвых состоит в представлении их живыми» [13, *47*][1]) лег в основу спектакля Живадинова: сохранить умерших в виде технических субститутов, обладающих новым сознанием.

Идеям Федорова были созвучны духовные поиски человека рубежа XIX–XX веков. Как отмечал В. Вернадский, «человеческая мысль стала внимательнее прислушиваться к отголоскам идеи о космичности жизни, незаметно начинающей проникать в духовную обстановку современного человека» [2, *308*][2]. На рубеже XX–XXI веков проект Федорова

[1] Согласно Федорову, человек зачинается с удивления и печали, вызванных первой смертью, с осознания себя смертным; из культа предков развиваются все науки и искусства: астрономия как созерцание свода небесного, куда ушли души умерших отцов; география как выражение стремления найти страну мертвых; история как синодик, поминальная летопись; пение, музыка и лирическая поэзия как плач по мертвым. Культ предков, таким образом, лежит в основе всей человеческой культуры (см. об этом [3, *206*]).

[2] В силу этого, согласно Вернадскому, теософское движение конца XIX – начала XX в. стало пользоваться все большим успехом. Достаточно вспомнить трактат П. Успенского «Tertium organum», в котором немало страниц посвящено именно живому космическому сознанию. Автор трактата указывает на грядущие перемены в человеке: «При соприкосновении с космическим сознанием… революция произойдет в человеческой душе»; «Переходя на новую ступень ощущения пространства», человек тем самым «приобретает новое мышление, новую логику, новую математику, новую форму действий, новую форму познания и даже новую мораль» [12, *224, 232*]. Для П. Успенского 4-я стадия существования человека связывалась с четырехмерным пространством, с новым ощущением времени, живой Вселенной, космическим сознанием, реальностью бесконечного, чувством общности во всем, единством всего[12, *233*].

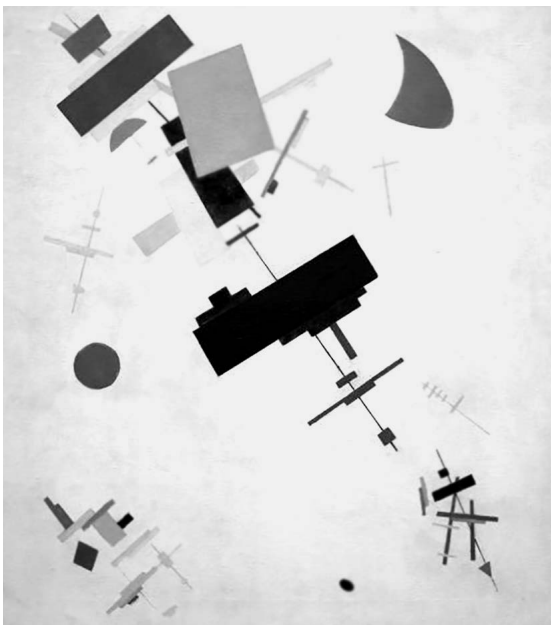




5. Рисунки Константина Циолковского из «Альбома космических путешествий». 1933

приобретает новую силу вследствие ведущей роли, которую играет все развивающаяся техника, способная работать на безжизненных планетах, а также из-за коллапса антропосферы и биосферы. Этим открывается возможность «безграничной космической экспансии ноотехносферы», причем единственным «узким местом» на данном этапе является человек [6, *172*]. В ожидании нового человека или человекоподобного существа, которое не будет мешать развитию техники и познания, «людям предлагается вместо смерти “уйти в машину”, что в принципиальном плане уже осуществляется», так как «информационные образы умерших маячат на телеэкранах, говорят, поют и пляшут» [6, *175*]. Это бессмертные носители информации, возникающие в ходе становления искусственной реальности. Однако главной целью является ноосферогенез – эволюция человека и его разума, проходящая на уровне движения из бесконечности к человеку (линия реальной физической и психологической эволюции человека), и от человека к бесконечности (совершенствование сознания и познания человека, и возможность его вмешательства в ход природных явлений). Линия «из человека» устремлена в будущее, она представляет новое сознание, регулирующее жизненные процессы[1].

[1] См. об этом более подробно [11, *42–55*].



6. К. Малевич. *Супремус № 56*. 1916

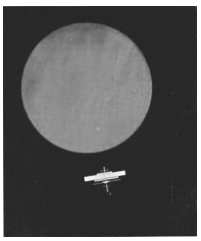
Исходя из космистских идей, Живадинов обосновывает трансгуманизм как последовательный этап в развитии космизма: «Федорова считаем предшественником трансгуманизма, интеллектуального и культурного направления, который требует использовать науку и технологию в целях улучшения человеческих возможностей» [23]. Так или иначе, словенский концептуалист объединяет в своем творчестве супраморалистские идеи Федорова и радикальные идеи русских авангардных художников круга Малевича с их беспредметной супрематической программой выхода за пределы Земли, а также русских футуристических поэтов вроде Кручёных (с заумным языком) или Хлебникова (со звездным языком), обращенных к космической составляющей поэтического языка.

Основав супрематизм, Малевич вывел живопись за пределы предметного мира – в беспредметный мир, преодолел геоцентрическое мышление в искусстве уходом в космическое пространство, «промоделировал особенности формообразования в условиях космического пространства» [7, *11*]. Его супрематические композиции являлись космическими проектами, в которых воплощался космический Логос.

Хотя связи между русскими авангардистами и космистами неоднократно исследовались, здесь хотелось бы процитировать фрагмент из трактата «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1922) Казимира Малевича, в котором он явно вторит учению Федорова: «Бог, чувствуя в себе вес, распылил его в системе, и вес стал легким и обезвесил его и поставил человека в безвесной системе, и человек, не чувствуя его, жил подобно машинисту, не чувствующему вес своего паровоза в движении, но стоит ему вынуть часть из системы, вес его ляжет и задушит его. Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. И потому все человечество трудится в поте и страданиях, что освобождается ис-под разрушенной системы, стремится вес распределить в системах, вновь собирается исправить ошибку, и потому культура его и состоит в том, чтобы вес распределить в системы безвесия» [9, *246–247*].

Получив урок русской космистской философии, науки и искусства, Живадинов вслед за русскими предшественниками направил свое творчество на космическое пространство, чтобы исследовать возможности преобразования человека в условиях невесомости. Главными его интересами стали вселенная и беспредметный театр по аналогу с беспредметным искусством. Условия невесомости или нулевой гравитации, в которых осуществлялся абстрактный, беспредметный театр, нужны были

Живадинову, чтобы показать Абсолютное Ничто, вернее, что Ничто физическое равняется Ничто метафизическому, сочетание которых мы именуем смертью. Однако сочетание науки и искусства, представление о роли человека в русском космизме, – все это вместе оказалось точкой, к которой стремится творчество Живадинова, ибо человек с помощью науки и технологии должен регулировать слепую природу с целью победы над смертью. Эта победа есть абсолютное настоящее (теперь, сейчас). И в этом смысле он следует идеям Федорова, о котором неоднократно упоминает в своих выступлениях. Легко прочитывается их общая ориентация на человеческий разум, как управляющий природой, оба требуют от человека регуляции и спасения всего природного от Смерти, настаивают на развитии науки, которая приведет к воскрешению предков (для этого нужна Вселенная), указывают на то, что процесс воскрешения невозможен без остановки процесса рождения (чтобы стать бессмертным, надо отказаться от всякого чувственного влечения), утверждают, что воскрешенное тело, которое освобождается от части материальных параметров, легко перемещается в межзвездном пространстве, что овладевший законами природы человек принимает ее за свой орган, то есть исчезают понятия времени и пространства, поскольку он может парить всегда и везде.



7. И. Чашник. *Красный круг на черной поверхности.* 1925

Приведем пример из выступления Драгана Живадинова: «Космистское начало – это начало не-секса. <…> Мы должны бороться за кибернетику. И бороться за воскрешение тех, кто уже были субъектами этого мира. Это мессианство без мессии. Это чудо без чуда. <…> Кибер-интеллект должен выбирать информации, потому что субъект должен быть новым, потому что остановить секс нельзя, ибо это реальность. Наоборот, мы должны бороться за возвращение субъекта» [21, *221*].

Грандиозный проект, задуманный как общее человеческое дело с помощью науки и техники, русский философ Федоров видел как Храм-Музей, религиозно-исследовательский центр, который, как «высшая инстанция», должен и может возвращать жизнь[1]. С этой идеей Гройс связывал некоторые инсталляции московского концептуалиста Ильи Кабакова[2]. Проект

[1] Н. Федоров писал о Музее как общем деле человеческих сынов: «Музей не допускает отвлечения от всеобщего блага ни знания, или истины, ни художества, т.е. красоты, – но только память делает благо всеобщим» [13, *506*].

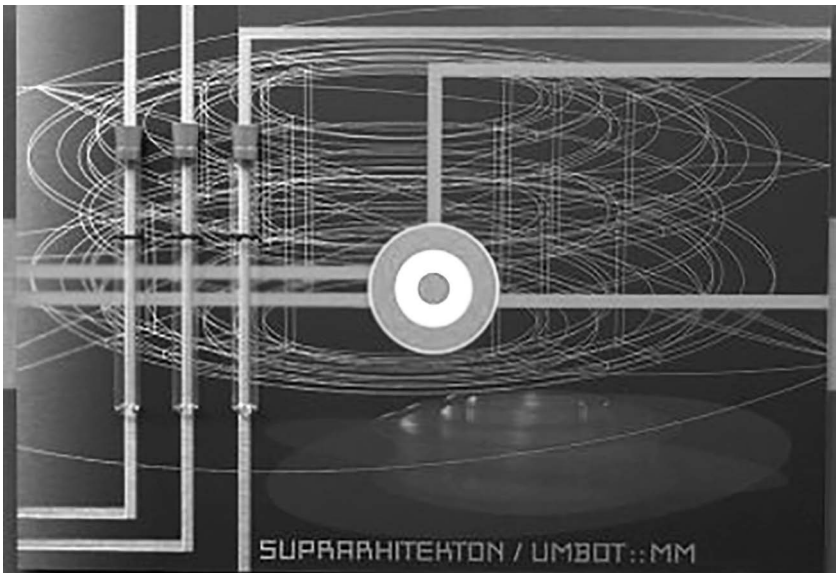
[2] Ср. разговор между Гройсом и Кабаковым: «Б.Г.: Таким образом, логика твоих работ – это логика истребления, образования некоторой мертвой зоны абсолютного молчания, зоны превращения живого голоса в объект, от которого можно отвернуться. Любой голос очень тоталитарен, потому что он звучит и тогда, когда совсем не хочется его слышать. Но превращение голоса в текст дает возможность отвернуться от него, его больше не видеть. И.К.: Да-да, именно не только не слышать, но и не видеть. Идеален только предмет, которого не видишь. Как только я что-то вижу, оно немедленно начинает во мне звучать. Происходит возрождение звука из мертвой вещи. Например, картина художника, которого я уважаю, в тот момент, когда я смотрю на нее, внезапно начинает звучать хором голосов. Я хочу поместить голоса в некий холодильник – в надежде, что кто-то потом откроет этот холодильник и все эти предметы вдруг снова закричат тем же голосом. Б.Г.: Ты, значит, не столько умерщвляешь голоса,



8. Д. Живадинов. *Ноордунг: 1995–2045*. 2015. KSEVT, Витанье

Живадинова тоже легко понять как прототип музея Федорова, поскольку его художественные спутники, «умботы», задуманы как склад разных информаций об актерах, включая их генетический код. И здесь необходимо напомнить в контексте интересующего нас трансгуманистического творчества Живадинова, что идея патрофикации у Федорова подразумевала не возвращение мертвых такими, какие они были, а определенную их

сколько консервируешь их в состоянии анабиоза, клинической смерти, чтобы они потом вновь возродились – вроде как у философа Федорова, который предлагал собирать все, относящееся к ранее жившим людям, чтобы их потом восстановить. И.К.: Да, это что-то египетское, какая-то мумификация. И потом есть страх, что одного тебя не возродят, а если нас будет много – то возродят. С этим связано то, что у меня все последнее время было безумное желание отразить всю жизнь нашего советского общества, не пропустить ни одной бумажки, потому что была надежда, что нас всех возродят скопом. Будут кураторы, которые возродят» [4, *19, 20*].



9. Д. Живадинов. *Умбот-супрархитектон*

транфсормацию: они должны вернуться иными, высшими существами, которые не знают смерти, и которых мы, на самом деле, не можем представить себе. Драган Живадинов предлагает свое видение трансформации мертвых в технологических абстрактах, «умботах». В этом он, как нам кажется, следует за другим философом-космистом, изобретателем и основателем космонавтики Константином Циолковским. В творчестве Живадинова ученый занимает особое место. Словенский концептуалист неоднократно упоминает его имя в своем тексте «50 координат»; он отмечает, что Циолковский своим «Исследованием мировых пространств ракетными приборами» (написанным в 1897 году, опубликованным в 1903-м) [15][1] сделал «прорыв в будущее, в глубину Вселенной». Ключевую роль в проекте «Ноорудунг» Живадинова сыграла мысль Циолковского, что необходимо разместить геостационарные спутники на земной орбите.

Однако сам Циолковский считал себя, прежде всего, мыслителем, как следует из состоявшегося в 1932 году разговора с Александром Чижевским: «Многие думают, что я хлопочу о ракете и беспокоюсь о ее судьбе из-за самой ракеты. Это было бы грубейшей ошибкой. Ракеты для меня – только способ, только метод проникновения в глубину Космоса, но отнюдь *не самоцель*. Недоросшие до такого понимания вещей люди говорят о том, чего в действительности не существует, что делает меня каким-то однобоким техником, а не *мыслителем*. Не спорю, очень важно иметь ракетные корабли, ибо они помогут человечеству расселиться по мировому

[1] Данный труд Циолковского стал фундаментальным в деле превращения утопической мысли в практическую задачу. Циолковский вывел формулу–уравнение движения ракетного летательного аппарата, которая позволит преодолеть земное тяготение. Осознание значимости своего открытия подтверждалось датой 10 мая 1897 года рядом с этой формулой (об этом см. [1, *58*].

пространству. И ради этого расселения я-то и хлопочу. Будет иной способ передвижения в космосе, приму и его… Вся суть – в переселении с Земли и в заселении Космоса. Надо идти навстречу, так сказать, космической философии!» [20, *24*]. Для этого, утверждал Циолковский, человек должен приняться за «преобразование своего тела» [17, *11*], ибо задача человека в том, чтобы подстроиться под всеобщую космическую гармонию, поскольку «космос породил не зло и заблуждение, а разум и счастье всего сущего» [16, *5*][1].

Циолковский в своем «Исследовании мировых пространств ракетными приборами» рассматривал также цели и задачи выхода человечества в космос, он верил в силу знания и впервые в мировой научной литературе обосновал гипотезу о возможности бесконечного существования человечества в пространстве и времени. Это был вызов как материалистической, так и идеалистической науке, предрекавшей гибель Земли в результате истощения энергии Солнца или тепловой смерти всей Вселенной за счет возрастания ее энтропии. Мировоззренческая концепция Циолковского основывалась на принципах единства человека и Вселенной, а также «проективного отношения человека к миру, предполагающего коренные преобразования Земли, космоса и самого человека с помощью разума», как это заметил В. Казютинский [5, *78*]. Для Циолковского не подлежало сомнению, что «вся материя во вселенной перемешивается» и «блуждает по всей вселенной»; поэтому он и предупреждал, что «судьба существа зависит от судьбы вселенной» и что «всякое разумное существо должно проникнуться историей вселенной» [19, *226*]. Он отрицал идею смерти, называя ее иллюзией[2], потому что для него основной единицей вселенной была не человеческая личность, как у Федорова, а атом-дух, способный чувствовать. Таким образом в космическую философию вводился принцип атомистического панпсихизма, которым сохранялась память всего живого вещества космоса, в том числе и наших предков. Если для Федорова смерть представала главным врагом человека, которого надо победить, для Циолковского она не являлась трагедией, и он писал: «Приходишь невольно в восторг от ожидающего нас разнообразия во Вселенной: возникновения существ, подобных нам, только совершенных, довольных, счастливых» [18, *43*]. Космист Циолковский представлял вселенную «единым материальным телом, буквально кишащим жизнью, причем в самых разнообразных и усложняющихся формах» [10, *169*], заверял в том, что «смерть сливается с рождением», что «разрушения или «смерти» будут повторяться вечно, бесчисленное число раз», но, что «все эти разрушения не есть исчезновения, а возникновения», ибо «уничтожения нет, а есть только преобразование» [19, *284*].

[1] В «Очерках о Вселенной» Циолковский писал о счастье как главной составляющей космоса: «Нет сознательного существа, которое бы не пожелало счастья всему космосу, т.е. себе. Счастье, совершенство и могущество космоса – вот цель всякого существа, вот предмет наших стремлений, деятельности и осуществлений» [19, *278*].

[2] Ср.: «Смерть есть одна из иллюзий слабого человеческого разума» [16, *7*].

Возвращаясь к космокинетическому проекту Драгана Живадинова, следует отметить, что один из важнейших вопросов в его «Ноордунг: 1995–2045» – как объединить планетарное мышление, чтобы реально подойти к реальному космосу? Человеческое тело в космосе пребывает в другой реальности, оно меняется, становится оптимальным для проекта Федорова вселенских размеров – общего дела человечества. Необходимость преобразования человеческого тела, а заодно духа, ума, чувствительности, о которой говорили и Федоров, и Циолковский в целях осуществления основополагающей вселенской программы отмены смерти, Драган Живадинов осознал, находясь в состоянии невесомости в Звездном городке. Однако для словенского художника нет сомнения в том, что эти преобразования первыми продемонстрировали Казимир Малевич в «Супремусе № 56» (1916) и Илья Чашник в картине «Красный круг на черной поверхности» (1925). Малевич на своей картине между Землей и Луной помещает планиты с идеей, если в это пространство забредет новый, иной интеллект, то при встрече с векториальными плоскостями планитами он осуществит самосознающий сдвиг на пути общего интерпланетарного вселенского культурного подвига. В статье «Супрематизм. 34 рисунка» (1920) он писал: «Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками – целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. Ведь на самом деле каждый такой спутник разумом оборудован и готов жить своею личною жизнью. В огромном стихийном масштабе планетных систем произошло так же распыление, отделение каких-то состояний, кот<орые> образовали самоличную жизнь, творя целую систему миростроения, связуясь дружески для того, чтобы обеспечить себе жизнь, устраняя катастрофу. Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему. Я говорю, не касаются Земли не в смысле отрыва, оставляя ее брошенной, указываю только на построение прообразов технических организмов будущего супрематического <мира>, кот<орые> обусловлены чисто утилитарной необходимостью, таковая необходимость остается их связью. Смысл каждого организма утилитарной техники имеет ту же цель и намерение и ищет случая проникнуть в ту область, кот<орую> мы видим в супрематическом холсте» [9, *186*].

Ученик Малевича Илья Чашник также проектирует момент будущего: момент, когда объединятся супрематизм и человеческий труд, вершиной которого ему представляется космонавтика со своими изобретениями. В названной картине он фактически показал объединение вселенского ума, представленного совершенной супрематической формой – кругом[1], и человеческого ума в виде космической станции, которую человеку предстоит создать.

[1] Напомним, что в китайской книге «И-дзин» круг – это небо.

Опираясь на философские и изобретательные идеи русских космистов и супрематистов, Драган Живадинов определяет искусство как общее дело, общую реакцию на мысль, конфликт, тему, принцип, утверждение. (Эта было присуще и Neue Slowenische Kunst.) Он работает на стыке науки и культуры: он осуществляет культурализацию космоса и космизацию искусства. Его позиция просветительская, но вместе с тем атеистична; он посредством театрального искусства доказывает, что смерти нет. Субституты будут излучать информацию об актерах в сторону космоса и в сторону Земли, для неизвестного и для известного получателя информации. Проектом «Ноордунг: 1995–2045» Живадинов лучше всего продемонстрировал масштаб собственного космического искусства: он соединил в себе философское учение Федорова, научные опыты Циолковского и супрематичкское искусство Малевича, чтобы вывести художника из мертвого музея в космос и сделать его космическим деятелем, который примет участие в преобразовании реального космоса.

Наконец-то, хотелось бы ответить на вопрос: как определить творчество Драгана Живадинова? Совокупность его творчества – это место, где встречаются его частная жизнь, научные достижения и художественное действие: в конце своего творческого пути и 50-летнего проекта «Ноордунг: 1995–2045» Живадинов планирует отправиться в космос, выполнить свою задачу и уничтожить себя выходом в открытый космос.

Литература

1. *Бирюков Ю.* Основополагающий вклад К. Э. Циолковского в развитие теоретической космонавтики // К.Э. Циолковский – современный взгляд на его творчество (к 145-летию со дня рождения). М.: Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова, 2003.
2. *Вернадский В.* Живое вещество. М.: Наука, 1978.
3. *Гачева А.* Русский похоронный обряд и учение Н.Ф. Федорова // Общее дело. Сборник докладов, представленный на 1 Всесоюзные Федоровские чтения. М.: Комитет космонавтики ДОСААФ СССР, 1990. С. 205–220.
4. *Гройс Б., Кабаков И.* Диалоги. Вологда, Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.
5. *Казютинский В.* Космическая философия К.Э. Циолковского: за и против // К.Э. Циолковский – современный взгляд на его творчество (к 145-летию со дня рождения). М.: Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова, 2003.
6. *Кутырев В.А.* Ноосфера как утопия и как реальность // Стратегия выживания: космизм и экология. М.: Эдиториал УРСС, 1997.
7. *Лейдерман Ю.* Космокинетический Кабинет Noordung // Художественный журнал. 1995. № 8. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/65/article/1404 (дата обращения 06.11.2018).
8. *Линник Ю.* Русский космизм и русский авангард. Петрозаводск: Святой остров, 1995.
9. *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // *Малевич К.* Собрание сочинений в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинений и другие работы. 1913–1929.
10. *Прошечкин Е.* Русский космизм Федорова и Циолковского: противоречия и сходство // В кн.: Общее дело. Сборник докладов, представленный на 1 Всесоюзные Федоровские чтения М.: Комитет космонавтики ДОСААФ СССР, 1990. С. 234–238.

11. *Субетто А.* Русский космизм и сферное учение // Стратегия выживания: космизм и экология. М.: Эдиториал УРСС, 1997.
12. *Успенский П.* Tertium organum. СПб., 1911.
13. *Федоров Н.* Философия общего дела. М.: Верный, 1906. Т. 1.
14. *Федоров Н.* Философия общего дела. М.: Верный, 1913. Т. 2.
15. *Циолковский К.* Исследование мировых пространств ракетными приборами (переиздание работ 1903 и 1911 гг. с некоторыми изменениями и дополнениями) / К. Циолковский. Калуга: 1-я Гостип. ГСНХ, 1926.
16. *Циолковский К.* Воля вселенной. Калуга, 1928.
17. *Циолковский К.* Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение. Калуга, 1929.
18. *Циолковский К.* Научная этика. Калуга, 1930.
19. *Циолковский К.* Очерки о Вселенной. Калуга: Золотая аллея, 2001.
20. *Чижевский А.* Страницы воспоминаний о К.Э. Циолковском // Химия и Жизнь 1977. № 1. С. 22–32.
21. *Arns I.* Avantgada v vzvratnem ogledalu. Ljubljana: Maska, 2006.
22. *Hrvatin E.* Biomechanics in Weightlessness // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2002. № 2. P. 102–107.
23. *Živadinov D.* Kozmizem/transhumanizem. In Živadinov D.50 koordinat postgravitacijske umetnosti. 2010. URL: https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat# (дата обращения 22.02.2021).

Джузеппе Барбьери
Giuseppe barbieri

Юрий Лотман, Александр Пономарёв и венецианский Ренессанс: озирая перспективы и пересекая границы

Jurij Lotman, Alexander Ponomarev and the Venetian Renaissance: Reviewing the field and crossing the limit.

Аннотация. Статья сопоставляет перформанс Александра Пономарёва «Ветрувианский человек» (2014), и его же выставку в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве (2015) с ренессансными традициями размышлений о границах и их преодолении. Также делается отсылка к идейному наследию историографии XIX века (Мишле), которые берутся в комплексе с аналитическим инструментарием Юрия Лотмана – в первую очередь, с концептом героя как «подвижного элемента» текста, для акцентуации сложности больших культурных трансформаций в их внутреннем выражении. Анализ инновационных сторон творчества нескольких великих художников Венецианского Возрождения (Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Веронезе) несмотря на свою краткость дает осознать врожденное свойство искусства – уравновешивать уважение к традиции с нуждой в инновациях.
Ключевые слова. Александр Пономарёв, Ренессанс, изображение человеческого тела, преодоление границ, искусство в движении, окружение героя, герой как подвижный элемент текста, материал как форма.

Abstract. The essay compares the performance «Windtruvian Man» by Alexander Ponomarev (2014) and his next exhibition at the Pushkin Museum in Moscow (2015) with the Renaissance reflection on limit and trespassing. Reference is made to nineteenth-century historiographical tradition (Michelet), which is integrated with a number of analytical tools provided by Yuri Lotman, in particular with the concept of the hero as the «mobile element in the text», in order to underline the complexity of great cultural transformations and of their inner articulation. The analysis – however concise – of the innovative features of several great Venetian Renaissance artists (Giorgione, Titian, Tintoretto, Veronese) shows how art is perpetually destined to balance its respect for tradition and the need to innovate.
Keywords. Alexander Ponomarev, Renaissance, representation of the human body, Overcoming the limit, art in motion, the hero's environment, the hero as the «mobile element in the text», matter as form.

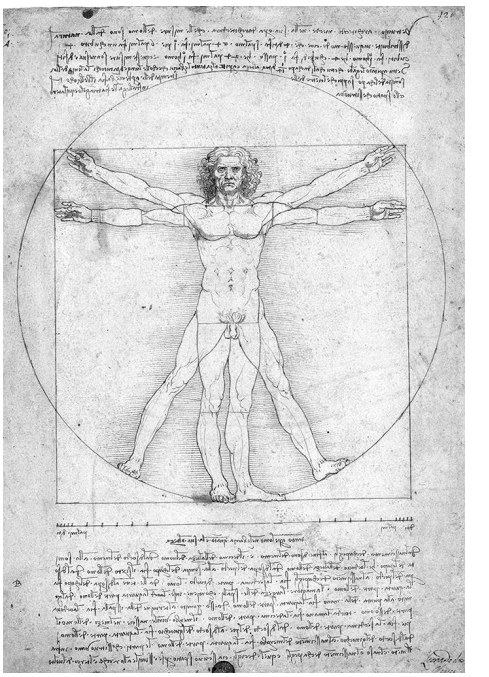


1. А. Пономарев. *Ветрувианский человек*. Перфоманс. 20 июня 2014 года. Побережье Гренландии в районе мыса Фарвель

20 июня 2014 года, находясь у побережья Гренландии в районе мыса Фарвель на борту научно-исследовательского судна Российской академии наук «Академик Иоффе», Александр Пономарёв провел смелый перформанс, который был задокументирован с помощью фото- и видеосъемки (илл. 1). Превозмогая порывы жесткого полярного ветра, художник вошел в своей желтой штормовке внутрь большого ветроуказательного конуса в красно-синюю полосу и замер там в позиции «витрувианского человека», подражая персонажу рисунка Леонардо, хранящегося в венецианской галерее Академии (илл. 2). Как гласит надпись в верхней части рисунка, он является комментарием к знаменитому фрагменту из трактата Витрувия «Об архитектуре» («архитектор Витрувий пишет в своем труде по архитектуре, что измерения человеческого тела в природе соответствуют следующим пропорциям»). Что немаловажно, Пономарёв дал своему перформансу название «Ветрувианский человек».

Крупнейшие художники XX века черпали вдохновение из этого рисунка, преимущественно создавая статичные изображения: среди прочих стоит упомянуть «Модулора» Ле Корбюзье, граффити Кита Харинга, фотографии Роберта Мэпплторпа и навязчивые «Segno Arte» Микеланджело Пистолетто. «Ветрувианский человек» Пономарёва, однако же, принадлежит к куда более интимному и особенному измерению, нежели перечисленные выше работы: он далек от того, чтобы быть всего лишь очередным повторением избитого сюжета, он схватывает самую суть внутренней динамики классического образа и безупречно вписывает ее в свой внутренний мир и творческий путь.

Третья из десяти книг, из которых состоит трактат Витрувия «Об архитектуре» (единственный уцелевший римский труд, посвященный этой области знания, созданный между 30 и 20 годами до н.э.), повествует о «храмах бессмертных богов». В своей книге Витрувий настаивает на



2. Леонардо да Винчи. *Витрувианский человек*. 1490. Бумага, перо, коричневые чернила, свинцовый карандаш. 344 × 245 мм. Галерея Академии, Венеция

необыкновенной важности «симметрии», пропорционального соотношения различных элементов здания, и высказывает предположение о том, что тело человека является наилучшим возможным выражением природной симметрии. Не обращаясь к сложной истории восприятия данной цитаты, следует сказать, что именно этому фрагменту суждено было стать одним из наиболее читаемых и популярных в период Ренессанса текстов. Претендуя на отображение точных пропорций совершенного анатомического строения, трактат, как казалось, разрешал один из наиболее спорных вопросов живописи раннего Нового времени. Витрувий описывает тройственное деление лица, соотношение размеров конечностей и туловища, их расположение относительно пупка, а также приводит данные, как он считает, точных измерений человеческой фигуры. На той же странице мы видим также фрагмент, известный как *homo ad circulum et ad quadratum*: «Если человек ляжет плашмя на спину с вытянутыми руками и ногами, то, поместив циркуль в его пупок, мы получим окружность, которой будут касаться пальцы его рук и ног. И, точно так же, как человеческое тело образует круглый контур, оно может давать и контур квадрата» [25].

По причинам, которые были кратко упомянуты выше, рисованное воспроизведение этих схем стало стандартной иллюстрацией для многих изданий произведения Витрувия в XVI века, начиная с венецианского издания Фра Джокондо в 1516 году.

Как нам известно, обсуждаемый пассаж описывает пропорции человеческого тела, заданные образцом, установленным внешней высшей сущностью. Версия Леонардо, основанная на выкладках Франческо ди Джорджо Мартини, свидетельствует о сильном влиянии упомянутой модели типичного изображения человеческого тела и присущей ему красоты на протяжении XV–XVI веков: то же самое скрытое значение можно прочесть в наброске, посланном Рафаэлем Альбрехту Дюреру в 1515 году (илл. 3), лишь год спустя после завершения работ над фреской «Пожар в Борго», в которой, по словам Конрада Оберхубера, «каждая фигура списана с натуры со всеми ее реальными чертами, однако же пропорции продиктованы законами гармонии» [1, *17*].



3. Рафаэль Санти. Эскиз двух обнаженных мужских фигур и головы. Бумага, красный и свинцовый карандаши. 403 × 283 мм. Альбертина, графическая коллекция, Вена

Рисунок Рафаэля является лишь одним из многих примеров, подтверждающих центральную роль онтологической рефлексии при обсуждении спорного понятия мимесиса. Леон Баттиста Альберти, также следуя за Витрувием, утверждал, что для изображении формы нужно «подражать природе» «De re aedificatoria», IX, 5, приводя все составные части к гармонии. В своем анализе данного вопроса Альберти использует амбициозное понятие «*concinnitas*», основывая свое понимание прекрасного, также и в грамматическом смысле – как кажется, вовсе не случайно – на старых теориях Витрувия.

Я ограничусь здесь лишь упоминанием этого сложнейшего и хорошо исследованного сюжета. Вернемся к наброску Леонардо: несомненная ясность, простота и изящество его линий являют собой вклад художника в дискуссию XV–XVI веков об объективных критериях красоты человеческого тела и правильных способах ее отображения – Леонардо показывает важность *границ* изображения. Важно сравнить эскиз Леонардо с рисунком Франческо ди Джорджо из «Codex Ashburnham 361», хранящегося в Лаврентийской библиотеке во Флоренции (илл. 4). В последнем границы обозначены геометрическими фигурами, которые более совершенны, чем фигуры природы, и которые совмещают земные формы (квадрат)

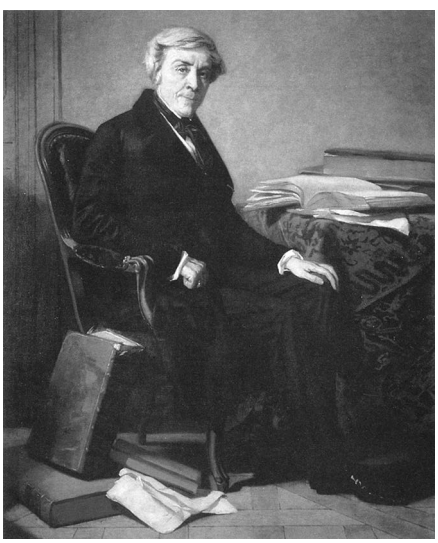


4. Франческо Джорджио ди Марини. *Витрувианский человек*. Бумага, перо, чернила. «Codex Ashburnbam 361», f. 6v. Библиотека Медичи Лауренциана. Флоренция

с небесными (круг); как кажется, эта модель предвосхищает «величественную книгу» законов Вселенной XVII века, созданную на языке треугольников и окружностей, которую в своем «Пробирщике» описывает Галилей.

Идея о том, что для описываемой эпохи характерен акцент на преодоления границ и лимитов, давно вошла в историографическую традицию – отсчет можно вести от «Histoire de France au Seizième Siècle» [19] Жюля Мишле (со знаменитым подзаголовком «Ренессанс») [19, *307–314*]: сперва «граница была смещена из-за трений между двумя полюсами (греко-римская античность против библейской древности; вера против разума, опирающегося на изучение природы; открытие внешнего мира против открытия внутреннего мира человека), потом из-за «сдвига», которым ознаменовался конец эры». Движение, описываемое Мишле (илл. 5), зиждется, тем не менее, на противоречиях: открытие Америки стало прелюдией к порабощению ее коренных народов; Коперник показал нам несовершенство нашего зрительного восприятия; Лютер проложил путь в будущее, взывая к темным духам прошлого <…> Безграничный мир форм, который способен поглотить самый сильный дух и рассудок, может быть усмирен, согласно Мишле, только добротой и «вселенской симпатией» [19, *313*]. «Человек, в конечном счете, брат всему миру» [19, *313*]. Однако Мишле почти не затрагивает треволнений художественного свойства.

Теперь я хотел бы рассмотреть, как один из видов упомянутого «движения» развернулся в области Венеции и стал поворотным пунктом (по замечанию Роберто Лонги) в становлении «современного» европейского искусства. Я начал с Пономарёва, человека, которому особенно подходит наименование «frère du monde»: в конечном счете, этот русский художник, образцовый наследник идей Леонардо и Франческо ди Джорджо Мартини, рискнул подвергнуть границы идеальных геометрических форм воздействию самой непокорной из стихий – ветра. Это неоспоримо подтверждает его статус эмблематического «пришельца из Эпохи Возрождения». Те, кто имел возможность ознакомиться с видеосъемкой этого перформанса Пономарёва, скажем, на осенней выставке 2015 года в Пушкинском музее [3], легко поймут



5. Тома Кутюр. *Жюль Мишле*. Около 1843. Холст, масло. 183 × 132 см. Музей Карнавале, Париж

связь такого сопоставления с важным замечанием из культурологических рассуждений Юрия Лотмана, опубликованных в его статье 1969 года о типологии/ топологии культуры [2]. Я имею в виду идеи Лотмана о «текстах культуры» (тех, которые «характеризуют космологическую, географическую, социальную и прочие структуры мира»), формирующих «окружение героя» [2, *116*], и о герое – подвижном элементе текста [2, *116*].

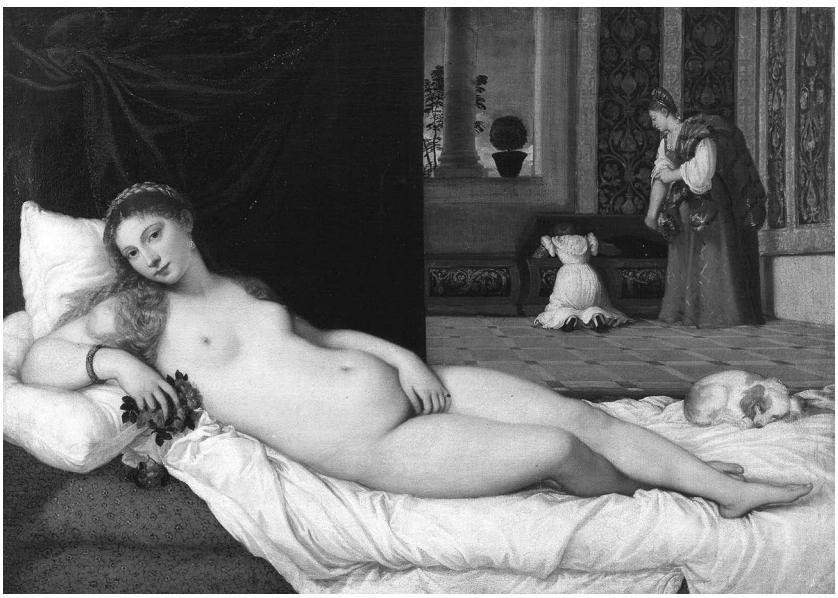
Основываясь на упомянутых предпосылках, Лотман видел различие между двумя видами героев: «неподвижными героями», то есть «персонифицированными обстоятельствами», «явлениями структуры» [2, *117*] (подобно этому, Мишле провозгласил, что «XVI век – это мой герой») [19, *X*]; тогда как «подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждение новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую изменчивость» [4, *117*]. Среди приводимых примеров мы видим Одиссея, Дон Кихота, Чичикова и Пьера Безухова. Все это – не художники, а литературные персонажи. Однако же, на ранних стадиях моего исследования, мне удалось вполне успешно применить описанную теорию Лотмана к разрешению довольно важной проблемы истории искусств, а именно каким образом получилось, что Андреа Палладио, который так стремился вырваться из своего культурного и социального окружения, несмотря на это предстает перед нами неразрывно с ним связанным [5]. Тогда я сравнил предложенные Лотманом понятия об «окружении героя» и «герое – подвижном элементе текста» с тем противопоставлением, которое делает Шекспир в своем 94-м сонете между Господами и Слугами. Сорок лет спустя я по-прежнему уверен, что выкладки Лотмана могут быть успешно применены – не только к анализу перформанса Пономарёва, человека, который, как хорошо известно, обладает богатым набором семиотических героических черт, – но и к исследованию многих других контекстов, какими бы они не были сложными, характеризующихся наличием жестких границ и волей к их преодолению. Главным ограничением для работы деятелей искусств Эпохи Возрождения (и речь здесь не только об Италии) являлось то, что мы можем назвать «опекой заказчика», накладывавшей свой отпечаток даже на творчество величайших художников этого времени. Гипотеза Буркхардта, близкая, но не аналогичная мыслям Мишле, говорит о том, что «гений» – это человек, способный сломать преемственность процесса истории искусства, предоставив «избыточные ответы» на вызовы (*Aufgaben*, в терминологии Буркхардта), выдвинутыми тем, что мы можем, вслед за Лотманом, назвать «текстами культуры» – воззрения Лотмана по этому вопросу, связанные с понятием «подвижного героя», видятся более точными и конкретными, равно как исторически проверяемыми. Более того, взгляды Лотмана хорошо согласуются с теорией Аби Варбурга об идентичности в античном искусстве и о признанной способности мастеров древности показывать «искусство в движении» [14, *127–209*]: между XV и XVI веками приверженность к изображению персонажей в движении стала отличительной, глубоко укоренившейся чертой итальянской художественной культуры.



6. Джорджоне. *Читающая мадонна*. Около 1505. Дерево. масло, 76 × 60 см. Музей Эшмолеан, Оксфорд

Объем данной статьи ограничен, поэтому попытаемся сжато рассказать, какими способами художники Венеции добивались передачи этого движения, а также впоследствии переходили традиционно заданные им границы. Джорджоне, который в годы, которым Мишле и Буркхардт приписали название «Ренессанса», считался воплощением современности в искусстве, развивал приемы «фигуративного нарратива», используя упрощение цвета «и не только в изображении отдельных персонажей или символов» [10, *237*]. Таким образом, он придал, ощутимо и определенно, своему патрону статус «зрителя и читателя» [7, *13–56*] (илл. 6).

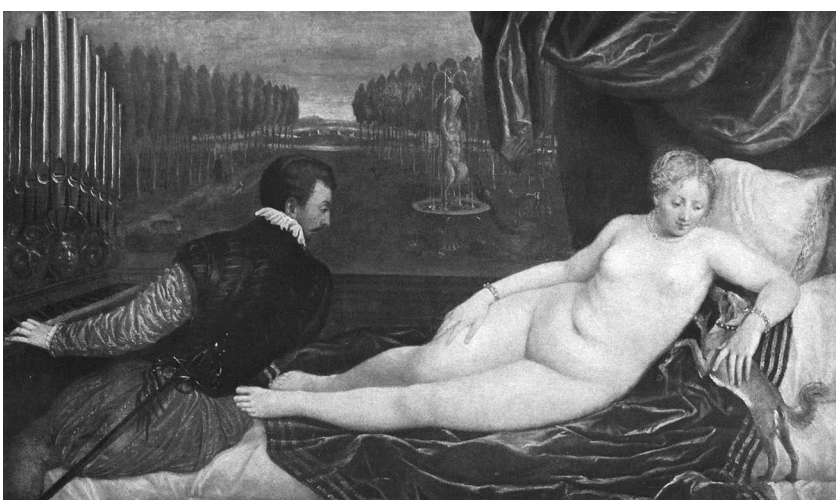
Тициан, в свою очередь, придавал необыкновенную важность живописной технике, считая ее намного более принципиальной, чем совершенство форм. Живопись сама становилась у него формой, моделируя пространство, получающее новые измерения, что отлично показывает Даниэль Аррас в своем посвященном «Венере Урбинской» исследовании (илл. 7). Слова, которые Лодовико Дольче вложил в уста Пьетро Аретино в одноименном произведении, вполне подтверждают справедливость такой точки зрения: «Один лишь Тициан достоин славы за безупречный подбор цвета, непревзойденный никем из древних и современных мастеров. Он идет вровень с самой Природой: все его фигуры живые, они движутся, *и плоть их трепещет…*».[13, *62*] Выражение «идет вровень с Природой» *(cammina di pari con la natura)* особенно достойно внимания в свете вышеупомянутых рассуждений о передаче движения. В своих



7. Тициан Вечеллио. *Венера Урбинская*. 1538. Холст, масло. 119 × 165 см. Галерея Уффици. Флоренция



8. Тициан Вечеллио. *Даная*. 1544–1545. Холст, масло. 120 × 172 см. Национальный Музей Каподимонте, Неаполь



9. Тициан Вечеллио. *Венера с органистом и собачкой*. Начало 1550-х. Холст, масло. 138 × 224,4 см. Прадо, Мадрид

«Dialogo d'amore», созданных во второй половине 1530-х годов [22, *2r-35v*], Сперони Сперони приписывает куртизанке по имени Туллиа д'Арагона не менее категоричное суждение: «Тициан – это не художник, и велик он не своими картинами, а своими чудесами. Я думаю, что его краски были сделаны из тех же волшебных трав, которые превратили Главка Морского в божество. Портреты Тициана воистину имеют в себе нечто божественное: так же как небеса были сделаны раем души, *Господь дал краскам [Тициана] свойства телесного рая*, которыми его руки могли не писать, но прославлять и освящать» [22, *24v-25r*] (курсив автора).

Если живописный материал получает такую же значимость, как и форма, следует подчеркнуть еще один важный аспект. Современность Тициана, его способность переходить пределы, поставленные его



10. Якопо Тинторетто. *Тайная вечеря*. 1592–1594. Холст, масло. 365 × 358 см. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция



11. Паоло Веронезе. *Брак в Кане Галилейской*. 1562–1563. Холст, масло. 666 × 990 см. Лувр, Париж

предшественниками, основывается на жизненности его фигур, на их необыкновенной подвижности (даже если мы говорим об обнаженных «Венерах» (илл. 9) и «Данаях» (илл. 8)), на их трепетном разговоре с окружающим пространством. Способность изображать «движение в пространстве» также является уроком Тициана, который будет переходить из поколения в поколение, если говорить в терминах хронологии.

У Тинторетто воплощением этого движения становится лихорадочный свет, который, как отметила Байс Куригер (отобравшая три картины Тинторетто для церемонии открытия 54-й Венецианской Биеннале в 2011 году (илл. 10)), «выражен посредством разнообразных коннотаций

и физических состояний» [15, *49*], у Паоло Веронезе движение передается в пространство, построенное цветом, «архитектурно» безупречное, но наделенное чертами преднамеренной недосказанности [9, *13–71*] (илл. 11). То, что эти приемы были повторены бессчетное число раз (например Тьеполо и, позднее, Сезанном), доказывает совершенную современность и актуальность Тициана, а также значительное воздействие, оказанное им на пионеров современного искусства. Сезанн провел долгие часы в Лувре, рассматривая «Свадьбу в Кане Галилейской», чтобы понять всеобъемлющую идею цвета Веронезе. Кроме того, Сезанн говорил, что, изучая Веронезе, можно «en décortiquer l'apparence, en scruter les lois» [11, *20*]: постичь законы реального (а значит, неопределенного) мира, понять устройство материала, который может быть прочитан (и, стало быть, нуждается в читателе) – материала, наполненного светом.

Литература

1. *Галилей Г.* Пробирных дел мастер / Пер. Ю.А. Данилова. М.: Наука, 1987.
2. *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. С. 109–143.
3. *Пономарёв А.* Ветрувианский человек. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015.
4. *Arasse D.* The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance // Titian's «Venus of Urbino»/ Rona Goffen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
5. *Barbieri G.* Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento. Rome: Il Veltro Editrice, 1983.
6. *Barbieri G.* Il vento e la legge. Francesco Trento e il circolo di Villa Eolia // Studi Veneziani n.s. VII. 1983. P. 81–142.
7. *Barbieri G.* La formazione dello spettatore-lettore. Giorgione e il paesaggio moderno, in Déjeuner sur l'herbe con Giorgione. Vicenza: Terra Ferma, 2009.
8. *Barbieri G.* Lo spazio attorno al corpo // Nelle camere da letto di Tiziano. L'intimità della figura e gli alimenti della passione. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma, 2010.
9. *Barbieri G.* Fuora del luogo dove è il nostro Signore: Paolo Veronese e lo spazio moderno della mensa // Nelle sale da pranzo di Paolo Veronese. La rappresentazione dei riti della mensa e la cultura dell'ospitalità. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma, 2011.
10. *Battisti E.* Quel che non c'è in Giorgione // I tempi di Giorgione / ed. by Ruggero Maschio. Rome: Gangemi, 1994.
11. *Bernard E.* Paul Cézanne // L'Occident. 1904, juillet.
12. *Bohlmann C.* Jacopo Tintoretto (1518–1594): una discussione dalla prospettiva contemporanea [round table with Caroline Bohlmann, Diedrich Diederichsen, Corinne Wasmuth, Bice Curiger, Berlin, Swiss Embassy, 7 January 2011] // ILLUMINazioni. Exhibition catalogue
13. *Dolce L.* L'Aretino ovvero dialogo della pittura. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; Milan: Daelli, 1863; Bologna: Forni, 1974.
14. *Ghelardi M.* La scoperta del Rinascimento. L'«età di Raffaello» di Jacob Burckhardt. Turin: Einaudi, 1991.
15. *Guriger B.* ILLUMINazioni // ILLUMINazioni. Exhibition catalogue / Id. and Giovanni Garmine (ed.). Venice: La Biennale di Venezia/Marsilio, 2011.
16. *Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past». New Haven (Ct): Yale University Press, 1993.

17. *Longhi R.* Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milan: Mondadori, 1973.
18. *Melchiori G.* L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare. Turin: Einaudi, 1973.
19. *Michelet J.* Histoire de France.: Au seizieme siecle T. VII–X. Au dix-septieme siecle T. XI–XIV. 7. Paris: Chamerot, 1855.
20. *Oberhuber K.* Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527 // Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527 [Catalogue of the exhibition curated by Id. and Achim Gnann. Mantua, Palazzo Te, 20 March-30 May; Vienna, Graphische Sammlung Albertina 23 June-5 September 1999]. Milan: Electa, 1999.
21. *Settis S.* Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento. Turin: Einaudi, 2010.
22. *Speroni S.* I dialogi. Vinegia: Aldus, 1542.
23. *Venturi L.* Four Steps Toward Modern Art. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne ». New York: Columbia University Press, 1956.
24. De architectura libri decem de Vitruvio / Fra Giocondo (ed.). Venecia: Giovanni Tacuino, 1511. Libro III. Fol. 22.
25. *Wittkower R.* Giorgione and Arcady // Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance. London: Thames and Hudson. 1978.

Франческа Феррандо
Francesca Ferrando

Феминистская генеалогия постчеловеческой эстетики в изобразительном искусстве

A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts

Аннотация. Данная статья ставит своей целью представить упорядоченную генеалогию постчеловеческого в искусстве, уделяя особенное внимание произведениям изобразительного искусства, созданным женщинами в процессе подъема общественного движения, которое впоследствии будет называться феминизмом первой волны. Начинаясь с основных течений авангарда начала XX века, – футуризма, дадаизма и сюрреализма, – наша генеалогия будет затем анализировать феминизм второй волны 1960–1970-х годов, которому был свойственен интерес к исследованию тела методами перформанса. Вслед за этим мы обратимся к феминизму третьей волны 1990-х годов с его радикальным самоопределением: от киберфеминизма, сосредоточенного на технологиях, до художественных прозрений, достигнутых, с одной стороны, критическим техноориенталистским видением будущего, и, с другой стороны, теоретическими наработками афрофутуризма и чиканафутуризма в сфере политического и социального. Наконец, данная генеалогия освещает подходы современных художниц к проблемам гендера, социальных медиа и телесности, касаясь вопросов, имеющих исключительную важность для феминизма четвертой волны.
Ключевые слова. постчеловеческое в искусстве, феминизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, телесность, киберфеминизм, афрофутуризм, чиканафутуризм, гендер, социальные медиа.

Abstract. This article aims to reassemble a feminist genealogy of the posthuman in the arts, with a specific focus on the visual works conceived by female artists after the rise of what has been retrospectively defined as first-wave Feminism. Starting with the main avant- garde movements of the first half of the twentieth century – specifically, Futurism, Dadaism and Surrealism – this genealogy analyses the second-wave Feminism of the 1960s and 1970s, with its integral exploration of the body highlighted by performance art. Following this, it takes into account the third-wave Feminism of the 1990s and its radical re-elaboration of the self: from Cyberfeminism and its revisitation of technology, to the artistic insights offered, on the one side, by critical techno-orientalist readings of the futures, and on the other, by the political and social articulations of Afrofuturism and Chicanafuturism. Lastly,

this genealogy accesses the ways contemporary female artists are dealing with gender, social media and the notion of embodiment, touching upon elements that will become of key importance in fourth- wave Feminism.
Keywords. Posthuman in the art, feminism, futurism, dadaism, surrealism, corporeality, cyberfeminism, afrofuturism, chicanafuturism, gender, social media.

Введение

Эта статья призвана подчеркнуть значимость творчества многочисленных женщин (людей, определявших себя как женщин), которые внесли силой своего смелого воображения вклад в зарождение постчеловеческой эстетики, включая техномифологию, телесность киборгов и ризоматическую телесную перформативность, даже до того, как концепт киборга получил свое окончательное оформление в рамках соответствующих теоретических построений, а термин «постчеловеческий» вошел в широкий оборот. Пытаясь воссоздать феминистскую генеалогию постчеловеческого в искусстве, данная статья уделит особенное внимание произведениям изобразительного искусства, созданным женщинами на подъеме общественного движения, которое впоследствии будет называться феминизмом первой волны, то есть событиям конца XIX – начала XX веков.

Беря начало в основных течений авангарда первой половины XX века, – футуризме, дадаизме и сюрреализме, – наша генеалогия включает феминизм второй волны 1960–1970-х годов, которому был свойственен интерес к исследованию тела методами перформанса. Вслед за этим мы обращаемся к феминизму третьей волны 1990-х годов с его радикальным самоопределением: от киберфеминизма, с его сосредоточенностью на технологиях, до художественных прозрений, достигнутых, с одной стороны, критическим техноориенталистским видением будущего, а, с другой стороны, теоретическими наработками афрофутуризма и чиканафутуризма в сфере политического и социального. Наконец, данная генеалогия осветит подходы современных художниц к проблемам гендера, социальных медиа и телесности, касаясь вопросов, имеющих исключительную важность для феминизма четвертой волны. Мы начнем наш обзор биоискусства с представления тела художницы ОРЛАН[1], подвергшегося трансформации в русле этики и эстетики эры технологий, затем изучим киборгов Ли Буль, андроидов Марико Мори и аватаров Цао Фей, и завершим обозрение творчеством Наташи Вита-Море, которая занимается философией трансгуманизма и искусством мультимедиа, призванными сделать тело человека подлежащим переосмыслению объектом творчества. Различные способы, которыми художницы осмысляют понятие человеческой телесности и гендерных идентичностей во времени и пространстве, могут дать новый взгляд на возможности, лежащие перед нами в различных вариантах открывающегося постчеловеческого будущего.

[1] На сайте ОРЛАН, в разделе «Часто задаваемые вопросы и распространенные ошибки», указано, что ОРЛАН надлежит писать заглавными буквами.

Методологические предпосылки

В постчеловеческую эру[1] решение сосредоточиться исключительно на работах, созданных женщинами (людьми, определяющими себя как женщин) может быть подвергнуто критике как эссенциалистское, так как оно предполагает возможность проведения анализа на основании заранее заданного набора культурно-биологических характеристик. Следует подчеркнуть, однако, что выбор в пользу исследования только созданного женщинами искусства ныне необходим в силу стратегических причин, для воссоздания инклюзивной генеалогии постчеловеческого. Сегодня постгуманизм становится все более модным течением. Однако же иерархические схемы, которые постгуманизм (критический, культурный и философский) [77; 15] пытался подвергнуть деконструкции, остаются в немалой степени общепринятыми, что отчасти происходит из-за явления, которое может быть названо гегемоническим эссенциализмом. Это явление заключается в историографической тенденции и методологической привычке цитировать «мыслителей, художников или теоретиков, принадлежащих к культурно доминирующей группе» [21, *13*], то есть, в нынешней парадигме, чаще всего к группе белых мужчин. В согласии с постгуманистской методологией, данная генеалогия стремится создать связное и инклюзивное повествование о многих художницах, которые внесли свой вклад в становление исследований постчеловеческого. Принимая во внимание все вышесказанное, автор занимает в данном тексте осознанно эссенциалистскую позицию [66] для того, чтобы подчеркнуть главную роль женщин-художниц в развитии эстетики постчеловеческого. При этом важно отметить, что на свете нет такого типа женщин, который мог бы символически представить всех когда-либо рожденных женщин, ведь все женщины различаются между собой по социальным и личным характеристикам. Постмодернистские тенденции в развитии феминизма привели к терминологическим спорам относительно самого понятия «женщина», порой до такой степени сводя содержание этого понятия к культурному конструкту [17], что критики назвали такой феминизм «феминизмом без женщин»[2]. В дальнейшем мы будем обсуждать творчество только тех художниц, которые были рождены после первой волны феминизма, однако не все из них определяли себя как феминистки. С точки зрения квир-теории следует оговориться, что значительная часть этих художниц высказывала достаточно свободные взгляды на вопросы сексуальности, которые не могут быть вписаны в рамки гетеросексуальной нормативности.

[1] Постчеловеческое (*posthuman*) – это зонтичный термин для различных по своим характеристикам движений, включая постгуманизм, трансгуманизм, новый материализм, антигуманизм и метагуманизм. О различиях и взаимоотношениях между этими движениями см. [22, *26–32*]. Относительно специфических различий между постгуманизмом и трансгуманизмом можно справиться в [58].

[2] Выражением такой позиции стало одноименное эссе Тани Модлески (Tania Modleski) 1991-го года [49].



1. Леонор Фини. *Дифирамб*. 1972. Копирайт: © Estate of Leonor Fini, 2016

Также важно заметить, что наша генеалогия пишется только для сферы изобразительного искусства, что не позволяет включить в нее художниц, которые выражали постчеловеческие идеи в других формах, таких как научная фантастика (например Октавия Батлер, Марж Пирси и Кэти Экер), электронная музыка (среди прочих, Паулин Оливерос, Лори Андерсон и Памела З), или танец (упомянем Пину Бауш, Анну Хальприн и Тай Лихуа). Данный тип анализа был выбран нами по целому ряду причин. Прежде всего, по мере развития западной цивилизации культура визуальности играла в ней все возрастающую роль, став основополагающим элементом для становления современности, как показал в 1975 году М. Фуко в своих рассуждениях о паноптизме, паноптизм пришел на смену логоцентризму, став отличительной чертой постмодернизма, что в свою очередь в 1994 году привело Бодрийяра к идее о том, что симулякр не является копией реальности, но обладает собственной реальностью, которая может быть названа гиперреальностью. Цифровая техника еще более увеличила возможности репрезентации. Были разработаны программы, которые преимущественно обращаются только к одному виду восприятия, например, зрительному, оставляя все прочие ощущения, такие, как вкус, обоняние и, хотя и в меньшей степени, осязание, в стороне. Процитируем Юдит Хальберстам и Иру Ливингстон: «Постчеловеческое тело – это технология, экран, проецированный образ» [34, *3*]. Наш постчеловеческий образ визуален, интерактивен и кликабелен; мощь репрезентации в области производства знаний стала еще более угрожающей, чем когда-либо прежде[1].

Радикальная генеалогия

Прежде чем мы будем говорить об отдельных художницах, следует объяснить, почему в данной статье каждой из них не будет уделено того внимания, которого они, безусловно, заслуживают. Наша задача здесь состоит не в прославлении индивидуального гения той или иной художницы, но в достаточном освещении заслуг самых разных женщин, которые показали в своем творчестве постчеловеческий сдвиг, продемонстрировав свое оригинальное видение в тех областях творчества, которые были традиционно зарезервированы для воображения белых мужчин (тогда как таланты женщин были замкнуты в сферах, определяемых как «женские

[1] Выразим эту мысль словами Рози Брайдотти: «прежде всего, знать, это значит видеть, и взгляд является основой всякого эпистемологического сознания» [13, *80*].

занятия», недостойных названия «искусств», а всего лишь именуемых «ремеслами», таких, как текстильное и гончарное дело)[1]. Как отметила Айлин Леонард, «наука и технологии сами по себе воспринимаются широкой публикой как мужские занятия» [45, *19*]. Однако наука и технологии, прежде чем воплотиться в реальности, сначала живут только в воображении. Согласно словам Альберта Эйнштейна: «Воображение важнее знания. Знание ограничено. Воображение способно объять весь мир» [71, *117*]. Данная генеалогия призвана показать вклад смелого воображения женщин-художниц в построение мира будущего. Сперва мы рассмотрим некоторые картины и коллажи, репрезентативные для ряда важнейших авангардных течений в искусстве начала XX века, а затем покажем значимость визуальной силы документируемых перформансов для развития феминизма второй волны. Наконец, следуя за третьей волной феминизма, мы представим различные типы изобразительных искусств современной художественной сцены, подчеркивая их гибридный и мультимедийный характер, который будет неотъемлемой частью будущего феминизма четвертой волны.

Наши бабушки – футуристки, дадаистки и сюрреалистки

Футуризм. Для воссоздания генеалогии праматерей постчеловеческого, сосредоточимся на истории трех главных течений авангарда в искусстве Европы начала XX века: футуризма, дадаизма и сюрреализма. Начнем с футуризма: термин был изобретен Филиппо Томмазо Маринетти и введен в оборот в «Футуристическом манифесте» (1909). Термин «футуризм» в его историческом значении не следует путать с современным словоупотреблением, которое использует его для обозначения ученых и социальных теоретиков, занимающихся прогнозированием будущего человечества и вообще нашей планеты. Существует множество причин, по которым футуризм должен быть включен в данную генеалогию, учитывая тот факт, что его считают одним из источников трансгуманизма, особенно в Европе, и, говоря еще конкретней, в Италии[2]. Прежде всего,

[1] Также важно подчеркнуть, что понятие «искусство» базируется на этноцентрических канонах. Как показала постколониальная критика, только художественная продукция западной цивилизации принималась в расчет для изучения дисциплин, именуемых «историей искусств», тогда как искусство других регионов мира, если и не относилось прямо к категориям «ремесел», получало общий ярлык «этнического искусства».

[2] Риккардо Кампа, президент Итальянской Ассоциации Трансгуманизма, заявил: «Siamo gli eredi del futurismo italiano e russo, siamo neofuturisti, anche se il prefisso ‘neo’ non dovrebbe nemmeno essere necessario. Il futurismo è per definizione un movimento di idee e d’azione che rinnova perennemente se stesso, guardando sempre avanti» [32]. (Мы наследники итальянского и русского футуризма, мы неофутуристы, а, можно сказать, что префикс «нео» вообще не нужен. Футуризм по определению является движением идей и действий, которое постоянно обновляется, всегда заглядывая в будущее).



2. Леонор Фини в образе кошки. 1948. Копирайт: @ Estate of Leonor Fini, 2016

следует подчеркнуть устремленность футуризма в будущее, которое воспринималось не как нечто просто хронологически обусловленное, напротив, будущее приветствовалось «здесь и сейчас», оно опиралось на новые возможности, доступные уже в настоящем. Футуризм вдохновлялся динамизмом, его художественный поиск нацеливался не просто на то, чтобы запечатлеть объекты в движении, он стремился показать само движение, создавая эстетику синхронности. Для того чтобы соткать пространство динамического воображения, футуризм пытался обозначить свой символический разрыв с прошлым. В противоположность этому постгуманизм черпает из множества источников – в истории и «ее-истории» (*в английском языке это непереводимая игра слов, history и herstory – прим. пер.*)[1], в умозрительно-академической претензии на инклюзивность, в которой бы нашлось место другим формам жизни как реальным, так и гипотетическим: от животных до искусственного интеллекта, от пришельцев до возможностей, открывающихся в рамках научной гипотезы о мультивселенной. Как я писала в предыдущей статье: «Постгуманизм предлагает теоретическое основание инклюзивного мышления, генеалогически переосмысляя место человека во вселенной (если мы определяем «постгуманизм» как критику гуманизма, антропоцентризма и универсализма), и признавая изменчивость человеческого (если определить «постгуманизм» как признание неких аспектов, которые традиционно считаются человеческими, но лежат за пределами человеческого понимания)» [23, *220*].

Другой важной разницей между футуризмом и постгуманизмом является отношение к самой жизни. В своем стремлении вывести человека из центра дискурса, постгуманизм обращается к вопросам защиты окружающей среды и прав животных; если он и приветствует технологии как неотъемлемую часть человеческого мира [27; 66], он, тем не менее, наглядно

[1] В конце 1960-х годов неологизм *herstory*, «ее-история», был изобретен как ответ на понятие «история» («его история», *history*). Хотя слово «история» ведет свое происхождение от греческого *ἵστωρ* «свидетель», и, таким образом, изначально не имеет никаких отсылок к мужскому полу, в контексте семиотического фрейдистского каламбура неологизм получился очень удачным. В своей работе «Слова и женщины» Кейси Миллер и Кейт Свифт пишут: «Когда женщины из нашего движения употребляют слово «ее-история», herstory, это делается для того, чтобы подчеркнуть, что жизни, свершения женщин и их участие в исторических событиях, были недооценены и незаслуженно забыты в стандартных историях, histories, «его историях» [48, *146*]. Здесь мы употребляем термин «ее-история», *herstory*, чтобы сделать специальную отсылку к историческому опыту женщин, который был преимущественно подвергнут забвению, но сохранился в какой-то мере посредством устных рассказов, личных дневников и предметов рукоделия.

демонстрирует их деструктивную сторону, уже показанную на примере множества техногенных катастроф, от применения атомного оружия до разрушительного влияния индустриализации на экологию. Напротив, восторг футуристов перед нововведениями распространялся и на их отношение к войне, которую Маринетти называл «единственной гигиеной мира» [3, *28*], и к машинам, как мы можем прочесть в его «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912): «мы подготовляем создание механического человека с замещаемыми частями» [4, *255*]. Хотя сам термин «киборг» и был введен в оборот значительно позже, в 1960 году Клайнсом и Клайном, уже в футуризме мы можем увидеть зарождение этой концепции. Маринетти также предвидел милитаристские импликации данной идеи; в «Умноженном человеке и Царстве Машины»[1] он писал: «Нечеловеческий и механический тип, построенный для вездесущей скорости, естественно, будет жестоким, всеведущим и воинственным» [5, *101*].

Завороженность скоростью, механизмами и войной была характерна и для мужчин, и для женщин внутри футуристического движения, как видно из «Манифеста футуристской женщины» (1912)[2]. Несмотря на шовинистические и полные противоречий ценности футуристического дискурса[3] множество художниц вступили в ряды футуристов, демонстрируя этим вызов и неприятие ожидаемого обществом от женщины поведения, стереотип которого подразумевал самоотречение и самопожертвование. Среди множества художниц-футуристок, достойных внимания, назовем Ружену Заткову (1885–1923), Бенедетту Каппа Маринетти (1897–1977), Маризу Мори (1900–1985), Ольгу Розанову (1886–1918) и Александру Экстер (1882–1949), однако в силу ряда причин мы подробно остановимся на творчестве двух художниц: русской Натальи Гончаровой (1881–1962) и итальянки Ольги Бильери Скурто (1916–2002). Наталья Гончарова[4] не только является одной из центральных фигур русского футуризма, ей также принадлежит честь быть основательницей лучизма, стиля абстрактной живописи, который она совместно со своим мужем Михаилом Ларионовым (1881–1964), изобрела в 1911 году под влиянием прослушанных ими

[1] Этот текст был был впервые опубликован в 1911 году (по-французски) (Примечание составителей).

[2] Написанный в 1912 году Валентиной де Сен-Пуан в ответ на «Манифест футуризма» (1909) Маринетти, этот текст гласит: «Женщины – это Эринии, Амазонки; Семирамиды, Жанны Д'Арк, Жанны Ашетт; Юдифи и Шарлотты Корде; Клеопатры и Мессалины; воительницы, которые сражаются более свирепо, чем мужчины, любовницы, которые разжигают, разрушительницы, которые, уничтожая более слабых, помогают отбору гордостью или отчаянием» [6, *132*].

[3] В «Манифесте футуризма» Маринетти говорит: «Мы желаем прославить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, которые убивают, и презрение к женщине» [3, *28*].

[4] В 2007 году работа Гончаровой «Сбор яблок» (1909) была продана на аукционных торгах дома Кристис за 4,9 млн фунтов стерлингов, установив исторический рекорд стоимости произведения искусства, созданного женщиной.

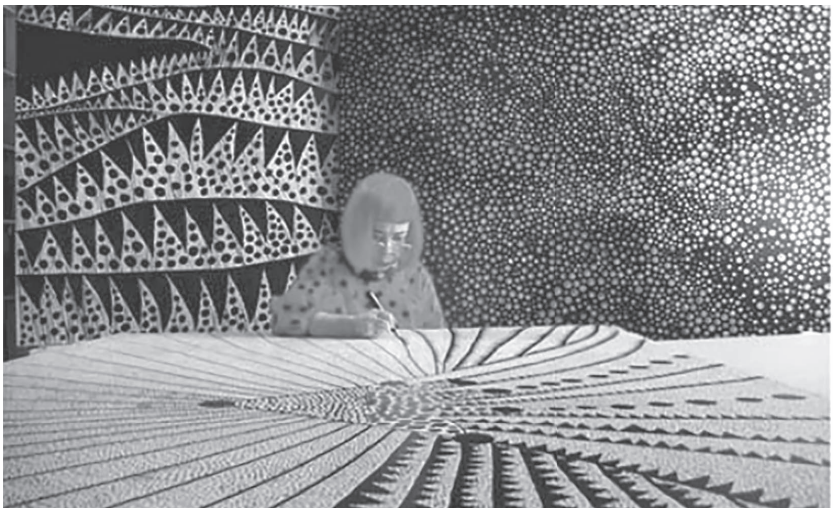
лекций Маринетти о футуризме[1]. Лучизм уделял основное внимание изображению лучей света, отражающихся от объектов, в противовес изображению вещей самих по себе, явив собой, таким образом, предвосхищение центральной роли света для виртуальной реальности и впоследствии созданной электронной инфраструктуры киберпространства. Другая наша футуристская прародительница постчеловеческого, Ольга Бильери Скурто, известная также как Барбара[2], интересна не только футуристическими картинами и образом жизни (она стала дипломированным пилотом в возрасте 18 лет, еще до того, как познакомилась с идеями футуризма), но и захватывающими виражами развития своего творчества. Ее жизнь охватывает собой весь двадцатый век, начиная с присоединения к футуризму, через Вторую мировую войну и смерть мужа, до встречи с феминизмом и философией Люс Иригарей, которую Барбара переосмыслила в своей «духовной живописи». Наконец, она стала страстной сторонницей движения за мир и пожертвовала свою работу «L'Albero della Pace» (1986) мемориальному музею мира в Хиросиме.

Дадаизм. В то время как футуризм воспевал войну и колонизационные устремления итальянских фашистов, дадаизм зародился как ответ на шок Первой мировой войны в качестве движения культурного протеста против политики экспансионизма. Хуго Балль, автор первого Манифеста дада (1916), заявил, « что искусство не является самоцелью… оно для нас – повод для критики и подлинного восприятия времени» [1, *286*][3]. До того как мы перейдем к нашим прародительницам-дадаисткам, я хотела бы рассказать о работах по протезированию художницы из США Анны Коулман Лэдд (1878–1939), которая делала маски из тонкой гальванизированной меди для солдат, обезображенных на фронтах Первой мировой войны. Эти маски лепились и раскрашивались, чтобы создать максимальное сходство с обликом солдата до ранения. Широко признано существование связи между военными увечьями и эстетикой дадаистов. Как пишет Стэнтон Б. Гарнер: «Важно сопоставить (…) телесно-вещественные гибриды коллажей и фотомонтажей дадаистов с работами военных протезистов, (…), тогда нам откроется более широкий вид культурной панорамы, где современное тело фрагментируется, изменяется и заново изобретается» [26, *507*]. Дадаизм, будучи по своей природе антибуржуазным и анархистским движением, решительно отвергал войну. Приведем цитату из Х. Балля: «Война зиждется на грубейшей ошибке. Людей приняли

[1] Лучизм М.Ларионова был создан в 1912 году. Ф.Т. Маринетти приехал в Россию в 1914 году. М.Ларионов не мог слушать лекции Маринетти, хотя и был знаком с манифестами итальянских футуристов (Примечание составителей).

[2] Я открыла для себя Барбару с ее интересом к Люс Иригарей, благодаря профессору Франческе Брецци, автору исчерпывающего эссе «Quando il futurismo è donna. Barbara dei colori» [16].

[3] Интересно отметить, что, по мнению немецкого философа Петера Слотердайка: «Дадаизм не является, в сущности, ни художественным, ни антихудожественным движением. Он представляет собой радикальное «философское действие», которое занимается искусством воинствующей иронии» [63, *391*].



3. Яёи Кусама. 2012. Фотография во время перформанса

за механизмы. Нужно разрушать механизмы, а не людей» [1, *22*]. Однако критический и циничный взгляд на концепты прогресса и контроля был даже более характерен для дадаистов, чем луддитские настроения. Движение дада не отвергало машины, механизмы даже были частью их эстетики. Некоторые дадаисты, например Марсель Дюшан (1887–1968) и Франсис Пикабиа (1879–1953), пошли настолько далеко, что разработали дадаистское машинное искусство, однако их машины по определению были созданы нелепыми и бесполезными в рамках взгляда на мир, который радикально разнился с воззрениями футуристов: прогресс технологий трактовался дадаистами как часть более широкой, хаотичной и экзистенциально неустойчивой реальности, что отчасти справедливо считается провозвестием мрачных предчувствий, обращенных к феномену киборга[1].

Можно назвать множество художниц дада, творчество которых внесло вклад в формирование канона постчеловеческого, например Софи Тойбер-Арп (1889–1943), Соня Делоне (1885–1979) и Беатрис Вуд (1893–1998), однако в данной визуальной генеалогии мы сосредоточимся на немецкой художнице Ханне Хех (1889–1978), следуя за предположением Мэтью Биро, отдающего заслугу материнства в отношении концепта киборга движению дада[2][3] и в особенности коллажам Хех. Продлив в прошлое историю концепта киборга и связав его зарождение с дадаизмом, мы получим не только возможность вывести альтернативную генеалогию

[1] Более подробно о мистическом страхе киборгов см. [31].

[2] Подобные идеи о происхождении данного термина уже высказывались в статье Jennifer Gonzàlez Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research [29].

[3] «Киборг стал, как ни парадоксально это прозвучит, также существом, на которое многие художники и другие творческие люди Веймарской эпохи могли проецировать свои утопические надежды и фантазии» [11, *1*].

функциональному определению понятия, сформулированному Клайнсом и Клайном: «саморегулирующаяся человекомашинная система» [18, *31*], задуманная для того, чтобы «отвечать вызовам инопланетных сред» [18, *29*], мы также увидим в новом свете милитаристские идеи Маринетти. Подобный пересмотр идейного провенанса, как говорит Биро: «расширяет концепт за пределы его традиционного определения (…) теперь образ киборга может представлять некую гибридную идентичность в широком смысле» [11, *1*]. Коллаж был избран дадаистами как форма искусства, наиболее подходящая для репрезентации подобного синтеза, и из всех берлинских художников именно Хех внесла самый значительный вклад в развитие этой техники. Киборгическая природа многих ее фотомонтажных фигур смешивает гендеры так же, как и цвета кожи, возрасты и этнические признаки, предполагая, в конечном счете, что все эти характеристики гибки. Хех хорошо осознавала то, насколько резко изменилась жизнь женщин как на индивидуальном, так и на социальном уровнях в послевоенную эпоху[1]; она считала одной из своих главных задач зрительно представить упомянутую трансформацию: впоследствии женщины-киборги все чаще встречаются в ее работах.

Дадаистские корни постчеловеческого можно проследить не только в эстетике движения, но и в специфическом наборе предпочитаемых техник, таких как упомянутый коллаж, или ассамбляж – художественный процесс собирания неких объектов в двух- или трехмерные композиции, одними из пионерок которого стали художница-дадаистка Эльза фон Фрейтаг-Лорингофен (1874–1927) и скульптор Луиза Невельсон (1899–1988). С одной стороны, благодаря биотехнологиям, генетической инженерии и нанотехнологиям, жизнь сама по себе все более походит на «биотехнологический ассамбляж» [74], с другой же, присущие этике постчеловеческого заботы об окружающей среде, заинтересованность в технологиях переработки отходов и общей экологичности, порой вступают в конфликт с упомянутыми тенденциями. Постгуманизм разделяет с дадаизмом идею абсурда, которая вписана в его собственный мета-нарратив: пытаясь изгнать человека из центра мироздания, постгуманизм остается теорией с антропоцентричной знаковой системой, изобретенной людьми.

Сюрреализм. Сюрреализм стал распространяться на мировой художественной сцене начиная с 1920-х годов, став одним из самых мощных течений эпохи. Он развился из дадаизма, разработав усложненную абсурдистскую эстетику полисемантичных сопоставлений и несуразиц. Следуя за Фрейдом, сюрреализм отдал должное бессознательному, толкованию снов и свободным ассоциациям. Образность сюрреалистов нарушала законы физики, чтобы вызвать в зрителе чувство тайны и удивления, вместо

[1] Однако же преодоление дадаистами традиционных предрассудков не затронуло их сексизма. Как подчеркивает Макела [46, *119*]: «всецело поддерживая на словах женскую эмансипацию, дадаисты-мужчины, по большей части, относились к творческим достижениям Хех безо всякого уважения».



4. Яёи Кусама. Проект «Восхождение точек на деревья». 2006

«жути» дадаистов; для того чтобы высвободить творческий потенциал бессознательного, сюрреалисты взяли на вооружение такие техники, как автоматическое письмо и рисование, называемые ими «автоматизмом»[1]. Сюрреализм, однако же, не задавался целью выразить трансцендентность реальности; его намерением было углубить понимание чувственно воспринимаемого мира, показав, что его основания лежат не только в пределах, исторически ограниченных «бременем логики» [2, *43*], как Бретон заявил в первом «Манифесте сюрреализма» (1924). Процитируем: «Я верю, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных, по видимости, состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться.» [2, *48*]. Пытающийся избежать двойственности постгуманизм обязан сюрреализму возвращением интереса к упомянутым аспектам жизни: мир снов может стать уникальным пространством визуализации; возможности, которые раскрывает будущее, имплицитно присутствуют в ткани настоящего; сознательное становится бессознательным в пластичном поле, из которого ныне формируется дисциплина психологии постчеловеческого.

Сюрреализм также обратил свое внимание на окружающую среду, что, как было упомянуто выше, характерно для критического постгуманизма. Как отметила Роземонт: «Радикальная сосредоточенность на экологических проблемах, которая всегда имплицитно присутствовала в мысли сюрреалистов, становится все более видимой в их публикациях после 1945 года» [59, *LI*]. Такая сосредоточенность на проблемах окружающей среды характерна, например, для картин художницы из США Катрин Линн Сэйдж (1898–1963), чьи большие сюрреалистические панорамы напоминают пейзажи футуристов или сцены из научно-фантастических фильмов.

[1] Любопытно отметить, что ныне, в век умных машин, употребление слова «автомат» преимущественно относится к способности механизма функционировать без внешнего контроля, тогда как второе значение этого слова – разумная деятельность, происходящая в отсутствии осознанности – теперь редко принимается во внимание. Вопрос «может ли машина иметь сознание?» который является центральным для философии искусственного интеллекта, интересно было бы переформулировать, с оттенком сюрреализма, в «поскольку искусственный интеллект свободен от осознания себя, не может ли он достичь некоего другого вида знания?»

Постчеловеческие мотивы можно найти также в работах Доротеи Таннинг (1910–2012) и Леоноры Каррингтон (1917–2011), чей интерес к образам животных, мифологии различных народов мира и оккультному символизму углубился после встречи с испано-мексиканской художницей-сюрреалисткой Ремедиос Варо Уранга (1908–1963), которая, в свою очередь, испытала влияние обширной мистической традиции, как западной, так и не-западной: от психологической теории архетипов Карла Юнга до теософии Елены Блаватской, духовных практик Гурджиева и суфийских учений. В данной секции также следует упомянуть Лоис Мейлу Джонс (1905–1998). Джонс родилась в Соединенных Штатах, но долго жила в Париже. Некоторые из ее картин написаны на сюжеты, навевающие сюрреалистские ассоциации, например, «Фетиши» (1938). Источники вдохновения Джонс лежат в Гарлемском ренессансе, который тогда переживал свой расцвет, афроамериканской культуре и африканских традициях. Маски, изготовленные Джонс, преодолевают трансцендентный рубеж между человеческим и божественным, тогда как ее полотно «Восхождение Эфиопии» (1932) вновь вписывает африканскую диаспору в духовное и хронологическое пространство истории, изображенное символически с отсылками к артефактам технологии и искусства.

Две другие художницы, о которых пойдет речь, это рожденная в Аргентине Леонор Фини (1907–1996) и мексиканка Фрида Кало (1907–1954); довольно любопытно, что ни одна из этих художниц не причисляла себя к движению сюрреалистов, хотя публика и называла их так. Я обращаю внимание на Фини не только из-за ее превосходных работ, меня интригует также ее неординарная личность, особенно умение устраивать маскарады, приобретенное в силу особенностей ее биографии. Когда Леонор была ребенком, ее родители развелись, и отец много раз пытался похитить ее у матери, которая, в свою очередь, чтобы избежать этого, систематически и искусно наряжала дочь мальчиком. Эти многочисленные переодевания дали Леонор возможность не только полностью испытать социальную мимикрию гендерной перформативности [17], но и проникнуться завораживающей театральностью этого процесса. Идея метаморфозы стала центральной для ее творчества, среди основных мотивов которого можно перечислить женских сфинксов, андрогинные фигуры, кошек и властных женщин (см. илл. 1 и 2). Эстетика карнавала была вплетена в обыденную жизнь художницы. Как она позднее заявляла: «Меня интересует в жизни только ее неизбежная театральность» [75, *127*]. Художница носила маски и костюмы не для того, чтобы ее не узнавали (окружающие были в курсе, кто скрывается под этими личинами, и Леонор было приятно их внимание)[1]. Ее целью было выявить и показать разные идентичности, живущие внутри ее персоны: «…в костюмах и в масках я чувствую, что становлюсь большим, чем я сама» [75, *127*]. Чувствительность Фини к проявлениям постчеловеческого служила побудительным мотивом для жизни и творчества художницы.

[1] Я благодарю Нила Цукермана и галерею CFM за исключительное понимание работ, искусства и личности Леонор.

И она сама говорила: «Я живу в эротическом мире, где не существует нормы и отклонений от нее, нет враждебности, где все смешивается…мне нравится чувствовать себя в состоянии метаморфоза, который переживают определенные виды животных и растений» [75, *105*].



5. Проект «Окончательный шедевр: реинкарнация Святой ОРЛАН». 1990. Копирайт: © ORLAN, 2016

Фрида Кало может быть включена в нашу генеалогию по множеству разнообразных причин, но мне хотелось бы сфокусироваться на определенном аспекте ее творчества, который редко обсуждают в полных энтузиазма дебатах о технотелах: это – боль. В возрасте шести лет Фрида перенесла полиомиелит, в 18 лет чуть не погибла в автомобильной аварии, в результате этих несчастий она получила телесные повреждения, от которых никогда полностью не оправилась. Состояние здоровья заставило ее провести более 30 хирургических операций, сделало невозможным для нее нормальную беременность и деторождение (ее преследовали выкидыши и аборты по медицинским показателям); ей ампутировали три пальца на ногах и, несколько лет спустя, правую ногу по колено. Живопись Кало представляет собой сложную символическую систему, в которой автопортреты и автобиографические отсылки соседствуют с богами доколумбовой Америки, христианскими образами и гибридами людей и животных. Мрачный сюрреализм Фриды – это пространство «без надежды», если вспомнить название одной из ее картин 1945 года. Причем он растет не из мира снов, но из телесного опыта – личного, социального и политического. Говоря ее собственными словами: «Меня называют сюрреалисткой, но это не так. Я никогда не изображала сны. Я писала свою собственную реальность» [43, *48*] – реальность, которая была вызовом и на физическом, и на эмоциональном уровнях: «Мои картины несут в себе рассказ о боли» [69, *67*]. Поврежденное обнаженное тело Фриды является «социализированным телом, телом, которое вскрыли инструментами, телом технологизированным и раненым – как отметил Джан Франко – органы этого тела выставлены на обозрение». В дневнике, который она стала вести к концу жизни, рядом с рисунком своего тела Фрида сделала подпись: «Я – это распад» [25, *225*]. Женское тело, субъект и объект автобиографического публичного нарратива, никогда не становится просто фетишем или безличным средоточием «механического эротизма» [9, *119*], если заимствовать терминологию Бодрийяра из его эссе «Авария»[1] об одноименном романе[2] Джеймса Балларда. Упомянутый текст

[1] Впервые опубликованное в 1976 году, данное эссе было воспроизведено в специальном выпуске «Исследований фантастики» в ноябре 1991 года вместе с текстами других авторов-теоретиков, несогласных с Бодрийяром, например Кэтрин Хэйлис.

[2] «Авария»—роман Джеймса Балларда 1973 года о симфорофилии (парафилия, при которой сексуальное возбуждение достигается при виде трагедий и катастроф) и механофилии.

Бодрийяра вызвал сильную и неоднозначную реакцию, что нам кажется, положительно сказалось на исследовании поэтики Кало. Как наиболее показательный пример, можно привести работы Вивиан Собчак, которая, в частности, писала: «Ничто так эффективно не приводит в себя, как небольшая боль, и она же показывает опасную фрагментарность апокалиптических рассуждений Бодрийяра о постмодернистском технотеле» [64, *328*]. Технологизированные тела Фриды Кало не дают возможности интерпретировать их как наивное воспевание будущего триумфа протезного дела, при достижении которого плоть уже будет избыточна как устаревший материал, который может (и будет) с легкостью заменен; ее живопись показывает все страдания, которые связаны с такой перестройкой живых тел технологическими средствами.

Наши феминистские матери: от семидесятых годов к девяностым.

Рассмотрев три основных художественных течения авангарда первой половины XX века, в этом разделе я сосредоточусь на художественной сцене второй волны феминизма, которая началась с 1960-х и набрала силу в 1970-е годы. В это время теоретический вклад феминизма в постгуманизм носит решающий характер. То, что феминистки подвергли критике вездесущий маскулинный символизм, заложило основы, позволившие идейной традиции постчеловеческого вывести человека и антропоцентрический логос из центра дискурса. Под лозунгом «личное – это политическое», тело стало первым пространством, отвоеванным у патриархальной онтологической парадигмы и искусство перформанса казалось подходящим оружием для этого отвоевания. По словам художницы перформанса Шери Голке: «в перформансе мы увидели молодой вид искусства, не скованный традициями, подобно живописи или скульптуре. Я говорю о традициях мужской власти» [28, *129*]. Однако поскольку многие творческие люди этой эпохи разделяли постмодернистский критический взгляд на идеологии и остерегались ярлыков в этой сфере, в данном разделе мы представим наших феминистских матерей постчеловеческого согласно предметам их занятий и интересов.

Начнем с проблематики внутренних и внешних границ человеческого тела, которая, как говорилось выше в отношении работ Ф. Кало, не может быть сведена до уровня традиционной для трансгуманистских трудов[1] супергеройской иконографии, но также неизбежно отмечена кровью и болью. Как напоминает нам Пастурмаци: «Только в художественной литературе магические превращения из плоти в текст и из текста в плоть

[1] Например, на обложке книги «Увеличение возможностей человека» («Human Enhancement») 2009 года, несколько крайне мускулистых мужчин изображены в позах, характерных для тяжелоатлетов, что является чрезмерным упрощением темы и универсализацией специфических маскулинных черт как всеобщего символа увеличения возможностей человека.



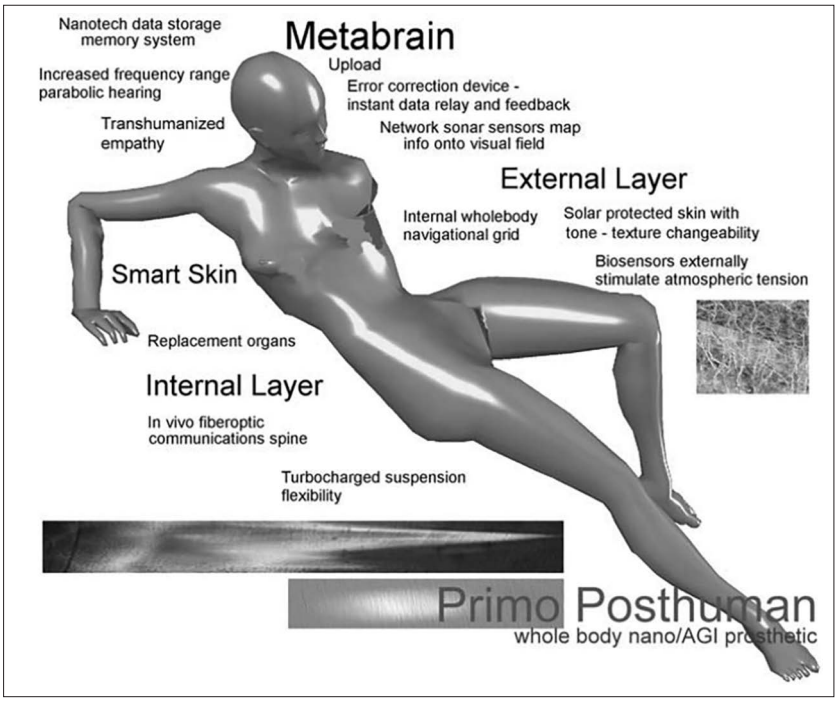
6. ОРЛАН. Фотография. 1997

обыденны и безболезненны» [55, *214*]. Среди многих других здесь стоит упомянуть Джину Пане (1935–1990), французскую художницу-перформансистку, мать боди-арта, чьи самокалечащие представления, по словам Мишеля Тевоза, являли собой «профанацию ценностей гуманизма» [68, *119*]. В 1960-х годах американская художница Ханна Вилке (1940–1993) развивала вагинальную образность, частью которой были серии маленьких скульптур из жевательной резинки, изображающих вульву, которые она фиксировала на своем теле, достигая гротескного смешения линий плоти и резинки. Ее последняя работа «Интра-Венера» («Intra-Venus») (1992–1993), опубликованная посмертно, состояла из серии фотографий, фиксирующих изменения ее тела в результате химиотерапии и операции по пересадке костного мозга. Другой матерью постчеловеческого, кого совершенно невозможно здесь не упомянуть, является Марина Абрамович, которая в интервью 1990 года охарактеризовала свое творчество следующим образом: «Я много занимаюсь болью и ранами, для того, чтобы подвести тело к границам возможного, даже к границе между жизнью и смертью» [30, *без номера*]. В перформансе 1974 года «Ритм 0» она разместила на столе перед собой 72 предмета, среди которых был пистолет и отдельно лежащая пуля, любой из которых было разрешено использовать по усмотрению публики для воздействия на тело неподвижной художницы. Абрамович, чей творческий путь продолжается и сегодня, постоянно ставит вопрос о границах, на личном и общественном уровнях. Процитируем ее: «Я не ощущаю себя человеком некоей национальности. Я столько путешествовала, что теперь воспринимаю всю планету как свою мастерскую. И в каком-то смысле она порой кажется мне слишком маленькой» [30, *без номера*]. Одна из ее серий скульптур носит название «Преходящие предметы для нечеловеческого применения» (1993 – до сего дня), и включает в себя, например, «Стул для нечеловеческого применения», ножки которого настолько высоки, что ни один человек не в состоянии на него сесть.

Работы ряда художниц являются критически важными для данной генеалогии, поскольку они бросают вызов антропоцентричному восприятию, присущему человеку при оценке своей собственной идентичности. Хотелось бы назвать японскую художницу Йоко Оно (род. в 1933), рожденную на Кубе Ану Мендьету (1948–1985) и другую японку Яеи Кусама (род. в 1929). Йоко Оно входила в состав арт-группы Флюксус, которая, вдохновляясь такими движениями в искусстве, как дадаизм и Гутай, применяла в своем творчестве разнообразные технические и медиасредства для передачи неразрывной связи искусства и повседневности, делая акцент более на художественном процессе, чем на конечном продукте.

В частности, Йоко Оно представила обычную муху как свое альтер эго (Муха, 1970), изобразив в форме видео идею о связи различных биологических видов. Экологические перформансы Мендьеты, с другой стороны, предполагают, например, слияние ее тела с землей или другими естественными материалами, имеющимися *in loco*, в том числе, с травой, которая прорастает сквозь тело художницы. Минималистический дух перформансов Мендьеты резко контрастирует с монументальной экипировкой, которую использовали некоторые ее коллеги по цеху мужского пола, скажем, Роберт Смитсон (1938–1973). Постановки Смитсона требовали для своего осуществления применения тяжелого индустриального оборудования. Так, в перформансе Мендьеты «Силуэты» (1973–1980), человеческая фигура – порой изображенная огнем или кровью – никак не отделена от окружающей среды, согласно холиастическому подходу, который соответствует постчеловеческой экологической повестке и преодолению дуалистических онтологий. Концепт человека в этом органичном видении жизни как постоянно переформировывающейся и развивающейся силы становится эфемерным. Для того чтобы перейти к технологиям, поговорим о творчестве Яёи Кусамы. Кусама на протяжении всей своей жизни делала перформансы и инсталляции, для которых характерно навязчивое повторение и разрастание, что имеет корень в снах и галлюцинациях, преследовавших художницу в детстве. Ее «сети бесконечности» и ткани в горошек, кажется, предвосхищают шаблоны компьютерной графики: уничтожая чувство перспективы, точки узора обретают субъектность, тогда как люди становятся лишь одним из аспектов тенденции узора к бесконечному размножению, еще одним слоем того же узора (Илл. 3 и 4). Работы Кусамы, объединенные в серию «Зеркало/ Пространство бесконечности», которые она делает с 1963 года, напоминают об идее расширяющейся Вселенной. Стоит отметить, что Кусама, которая являлась одной из активисток движения нью-йоркского авангарда 1960-х, организовала первую «однополую свадьбу» в Соединенных Штатах: событие имело место в 1968 году, за год до Стоунволлских бунтов.

В заключение приведем информацию о других художницах, которые, каждая по-своему, работали в сфере соприкосновения человеческого и технологического. Первой следует назвать японскую художницу Ацуко Танака (1932–1905). Ее «Электрическое платье», выполненное еще в 1956 году, одновременно было скульптурой и перформансом: оно не только стало визитной карточкой группы Гутай, но и явилось важной вехой в формировании феминистской традиции носимого искусства. Немецкая художница Ребекка Хорн (р. 1944) начала свои эксперименты по приращению тела с 1968 года. В перформансе «Единорог» (1972) она носила на своей голове длинный рог, который фиксировался на ее обнаженном теле системой белых привязей, которые очень напоминали образы картины Фриды Калло 1944 года «Сломанная колонна». Хорн делала скульптуры, которые были предназначены для пристегивания к телу, подобно протезам для удлинения рук и ладоней, что резонировало с теорией Маршалла Маклюэна о новых медийных технологиях как о «внешних



7. Наташа Вита-Море. Первый постчеловек. Прототип «нового человеческого вида». Медиа-дизайн и концептуальный чертеж. 2005. Копирайт: © Natasha Vita-More, 2016

расширениях человека» [47]. В своих художественных исследованиях Хорн актуализировала взаимосвязи между технологиями, властью и гендером, создав «продолженную женщину». В 1980-е годы она работала над построением серии «машин искусства», в частности «Машины живописи» (1988). Она говорила о своих творениях: «Мои машины – это не стиральные машины и не автомобили. У них есть человеческие качества, и они меняются» [42, *27*], постулируя, таким образом, преодоление традиционного жесткого разделения на человеческое и механическое.

Бразильская художница Лижия Кларк (1920–1988) не занималась напрямую исследованием возможностей новых продвинутых технологий, однако же, как отметила Симоне Остхофф, «она открыла концептуальное поле для практик, сходных с электронными перформансами или телекоммуникационным искусством, фокусирующихся на свободных, тонких взаимодействиях» [54, *без номера*]. Кларк придавала большое значение интерактивности, способности зрителя напрямую взаимодействовать с объектом, раскрывая его различные формы и свойства (серия арт-объектов *Bichos*, около 1960 года), что в значительной мере предваряло развитие интерактивных медиа. Созданные ей мультисенсорные устройства, такие как «Сенсорные колпаки» (1997) и «Маски бездны» (1967), давали пользователям возможность обрести новый чувственный опыт, что явно предвосхищало позднейшие симуляции виртуальной реальности. Перед тем как перейти к третьей и заключительной части нашей генеалогии, мне хотелось бы воздать должное многим другим художницам, которые внесли свой вклад в развитие образности постчеловеческого, среди многих прочих

это: Джоан Джонас (род. в 1936), Адриан Пайпер (род. в 1948) и Линда Монтано (род. в 1942) с их проектами в области перформанса; Ульрике Оттингер (род. в 1942), Дара Бирнбаум (род. в 1946) и Стейна Васулка (род. в 1944), работавшие в области видеоарта; Луиза Буржуа (1911–2010), Нэнси Гроссман (род. в 1940) и Сенга Ненгуди (род. в 1943), создавшие выдающиеся скульптурные композиции; и наконец, Франческа Вудмен (1958–1981) и Синди Шерман (род. в 1954) – мэтры фотографии.

Наши цифровые сестры: от девяностых до нынешнего дня

Начало девяностых годов наложило свой отпечаток на новорожденный киберфеминизм. Неожиданный успех «Манифеста киборгов» Донны Харауэй (1985) значительно помог популяризовать понятие киберфеминизма в обстановке, когда киберкультура утверждала право своего нарратива на существование, а искусство в этом контексте искало новые формы, такие как кибер-арт, веб-арт, искусство новых медиа, электронное искусство, программное искусство, цифровое искусство, телематическое искусство. Гигантские возможности, открытые виртуальной реальностью, например создаваемые компьютером искусственные окружающие пространства, в которых можно было испытать различные гендерные идентичности (возможности которых все же оказались значительно менее прорывными, чем ожидалось)[1], стали частью инструментария теории киберфеминизма, опирающейся на принципы множественности, номадичности и связности. Практики киберфеминизма предполагали участие и децентрализацию; основной его целью было превращение цифровой сферы в комфортное для женщин пространство, где нет господства мужской повестки. Киберфеминизм стал важной предтечей постгуманизма. Хотя термин «постчеловеческое» появился только десятилетием ранее на страницах постмодернистских текстов, а точнее в работах Ихаба Хассана[2], он довольно быстро распространился внутри современной профильной литературы[3]. Использование данного термина для академических работ вошло в норму после публикации монографии Кэтрин Хэйлис «Как мы стали постлюдьми» (1999). Хэйлис писала уже в 1995 году: «Мы стоим на пороге, разделяющем человека и постчеловека; киборг не только смотрит в будущее, но и оглядывается в прошлое» [40, *322*]. С точки зрения истории и «ее-истории» переходным звеном между человеком и постчеловеком является киборг.

[1] Как отметила в своем эссе «Пожалуйста, покажите свое настоящее тело» Сэнди Стоун: «Вне зависимости от того, насколько виртуальным может стать некий субъект, у него по-прежнему будет его настоящее тело».

[2] Теоретик литературы Ихаб Хассан (1925–2015) одним из первых употребил термин «постчеловеческое» в своей статье «Прометей как перформер: по направлению к постчеловеческой культуре?» [38], а позднее развил этот концепт в книге «Постмодернистский поворот» [39].

[3] Так, например, один из подразделов эссе Рози Брайдотти «Киберфеминизм с отличиями» [14] посвящен конкретно проблеме «постчеловеческих тел».



8. Вонгечи Муту. *Гистология различных классов опухолей матки*. 2006. Фрагмент. Копирайт: © Wangechi Mutu, 2016

В данном разделе мы будем говорить о художницах, которые работают в трех стилях, которые можно назвать «биоартом», критическим «техно-ориентализмом» и «афрофутуризмом». Био-арт, в стогом смысле слова – это очень молодая и этически неоднозначная форма искусства, которая занимается живыми тканями, бактериями и живыми организмами; вообще говоря, под это определение подпадают также художники/цы, обращающиеся к биотехнологиям только символически или концептуально. Биоарт и постгуманизм связаны между собой непростым образом[1]. С одной стороны, постчеловеческая попытка убрать из центра мироздания вид *homo sapiens*, поместив его на ту же ступень, что и все прочие биологические виды и формы жизни, как кажется, близка художницам, работающим в парадигме биоарта, что можно проиллюстрировать высказыванием Ионат Цурр, одной из пионерок этого течения: «Мы должны остерегаться человеческого высокомерия. Нужно быть постгуманистами. Для нас биологический вид не важен» [65, *без номера*]. С другой стороны, отрицание границ между видами может служить основой стремления к безоговорочному человеческому господству, как отмечает Вандана Шива: «Границы всегда были и являются важным компонентом экологической сдержанности. “Удаление границ” может стать влиятельной метафорой для политики отмены всяких ограничений на действия человека по отношению к окружающей среде, разрешения безграничной эксплуатации ее ресурсов» [62, *281*]. Биоарт слишком часто полностью концентрируется на видении художника, который мыслится человеком-божеством, посвящающим жизнь служению искусству; таким образом концепт создания жизни онтологически отделяется от концепта заботы о ней[2]. Давайте представим в нашей генеалогии постчеловеческого сестринства творчество Кэти Хай (р. 1954). Эта художница борется с вышеупомянутой печальной тенденцией: в рамках акции «Обнимая животных» (2004–2006), она показала трех трансгенных лабораторных крыс, ставших ее питомцами, купленных ею в научно-исследовательском учреждении, где им привили человеческую ДНК в рамках работы по изучению аутоиммунного заболевания, сходного с болезнью, которой страдает сама Хай. Эта живая инсталляция акцентирует внимание на обмене между таким животным, как homo sapiens и другими биологическими видами.

[1] С феминистской точки зрения, удивительно, что био-арт не признает своей укорененности в женской истории материнства. Тело женщины было средоточием возникновения жизни с зари человечества. И, более того: «Женский телесный опыт менструации, коитуса, беременности и деторождения превозмогает грань между телом и внешним миром» [52, *150*].

[2] Не имеющие иммунной системы искусственно созданные ткани погибают непосредственно после того, как кто-то их касается. Другим примером подобного подхода является судьба трансгенного кролика по кличке Альба, созданного био-художником Эдуардо Кацом в 2007 году. Жизнь и смерть Альбы не были должным образом задокументированы.

ОРЛАН[1] (р. 1947) – это одна из очень немногих художниц, чьи заслуги в различных сферах развивающихся искусств постчеловеческого диапазона являются общепризнанными. Она весьма продуктивно работала начиная с 1960-х годов, однако в нашей генеалогии мы обратимся к ее творчеству 1990-х, и более позднему. Деятельность ОРЛАН можно назвать символическим рубежом, отделяющим 1970-е годы от киберфеминистских 1990-х, когда появились новые возможности, предоставленные современными технологиями. В своих сериях цифровых фотографий «Самогибридизация», начатых в 1994 году, она смешивает черты своего лица с образами не-западной иконографии. Так ее проект из сферы биоискусства «Плащ Арлекина» (2007) показывает биотехнологическое одеяние, сделанное из окрашенных ромбовидных чашек Петри, содержащих фрагменты кожи различного происхождения. Однако мы остановимся на ее работах, связанных с пластической хирургией. На иллюстрации 5 можно видеть, насколько глубокий отпечаток эти акции ОРЛАН оставили на пути развития всей сферы искусств постчеловеческого (Илл. 5). ОРЛАН первой использовала косметическую хирургию как средство художественного высказывания, однако она подвергла радикальному пересмотру нормативную цель ее процедур, предполагающую переделку тела в соответствии с неким эстетическим каноном. Как она заявила в своем «Манифесте искусства плоти» (1989): «Искусство плоти (*Carnal Art*) не отвергает эстетическую хирургию, но оно против свойственных этой хирургии стандартов, касающихся, в первую очередь, женского, но также и мужского тела. Искусство плоти должно быть феминистским» [53, *29*]. «Перевоплощение Святой Орлан» (1990–1993, см. илл. 5) стало акцией, в рамках которой художница сделала серию пластических операций, призванных трансформировать ее внешность в соответствии с чертами идеальной женщины, как ее представляли себе различные художники-мужчины в разные эпохи развития искусства. Акцентируя некоторые черты лица, она превратила это телесное перевоплощение в антиэстетический процесс. Операции, которые проводились над ОРЛАН, были поставлены подобно сценическим представлениям. Они вживую транслировались на публичных площадках. По словам художницы, все это делалось для того, чтобы обратить внимание зрителей на «образ и дискурс измененного тела, ставшего предметом публичных дебатов » [53, *28*]. Восприятие художницей тела в качестве публичной площадки для подрыва общественных норм созвучно пониманию гротеска у Михаила Бахтина[2]: «В отличии от канонов нового времени, гротескное тело не ограничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого,

[1] Важно отметить, что ОРЛАН не считает свою работу боди-артом: «в отличии от боди-арта, искусство плоти не считает боль искупительным или очищающим фактором. (…) Искусство плоти – это не членовредительство [53, *28*]». Относительно использования заглавных букв при написании имени художницы см. примечание 1 на с. 443.

[2] ОРЛАН сама употребляет в своем Манифесте упомянутый термин: «Искусство плоти любит пародию и барокко, гротеск и экстрим» [53, *29*].



9. Вонгечи Муту. *Вся Рози*. 2003. Копирайт: © Wangechi Mutu, 2016

выходит за свои пределы» [8, *26*]. ОРЛАН не только привнесла феминистское понимание в пространство пластической хирургии, постоянно подвергая сомнению общепринятые установившиеся понятия идентичности. Более того, ее исследования распространили номадическую субъективность [13] на биологическое «я» (Илл. 5 и 6).

Художница из США Наташа Вита-Море тоже занимается перестройкой человеческих тел, однако если творчество ОРЛАН укоренено в материалистической феминистской перспективе, Вита-Море работает в традиции футуризма и является одним из наиболее важных теоретиков трансгуманизма. Ее «Первый постчеловек» – прототип «нового человеческого вида», медиа-дизайн и концептуальный чертеж (Илл. 7). Согласно идеям Вита-Море, для этого обновленного человеческого тела характерны: «смешение чувств, уверенность действия, гармонизированное физиологичное движение, совершенное слияние тела и технологии, равновесие логики и страсти» [72, *без номера*]. Роль художника в процессе визуализации будущего является центральной для поэтики Вита-Море. Она говорит: «По мере появления новых практик конструирования и создания биосинтетических тел, усиления органов чувств, когнитивного обогащения, гендерного разнообразия, трансфера идентичности и значительного продления срока

жизни художественные возможности безмерно возрастут» [73, *78, 79*]. Как она считает, искусство, наука и философия идут рука об руку в этом деле, поддерживая и вдохновляя друг друга.

Хотелось бы закончить наш посвященный биоарту раздел, упомянув еще одну художницу, рожденную в Австралии Патрицию Пиччинини (род. в 1965). Пиччинини не работает с живым материалом напрямую, однако ее творчество посвящено в том числе рефлексии по поводу возможностей, которые открываются с развитием биотехнологий и их воздействием на нашу жизнь. Ее антропоморфная скульптура «Молодая семья» (2003) показывает гибридную свиночеловеческую мать с младенцами в очень неформальной позе, транслируя чувство нормальности и узнаваемости по отношению к подобным межвидовым образам. Пиччинини – одна из любимых художниц Донны Харауэй, которая так говорит об австралийке: «Когда я несколько лет назад впервые увидела работу Патриции Пиччинини, то сразу же узнала свою сестру по технокультуре. Я считаю ее превосходным рассказчиком в традиции радикальной экспериментальной феминистской научной фантастики» [37, *без номера]*.

Переходя теперь ко второму нами ранее упомянутому сюжету, критическому техноориентализму[12], мы представим творчество Ли Буль (род. в 1964, Южная Корея), Цао Фэй (род. в 1978, Китай) и Марико Мори (род. в 1967, Япония), однако необходимо также упомянуть Шу Лиа-Чинг (род. в 1964) и Хироми Одзаки (род. в 1985).

Скульптуры Ли Буль из серии «Киборги» (1997–1998) лишены лиц; их женские тела недосчитываются отдельных частей, они инвалиды. Резко контрастируя с традицией гламурного изображения женского тела в японской манге и корейском аниме, киборги Буль вызывают замешательство. Как говорит сама художница: «Я всего лишь довела логику мужской фантазии до ее темнейших конечных областей» [76, *179*]. С другой стороны, видео- и фотохудожница Марико Мори, бывшая модель из мира моды, представляет себя как раз в образах иконографии популярных героинь аниме, ставя под сомнение, как пишет Макико Хара, «грань между субъектом и Другим» [35, *242*], между реальным и воображаемым, между физическим и цифровым. Также необходимо отметить, что футуристические, культовые, постфеминистские персонажи Мори наделены чувствительностью к трансцендентальному, что типично для представителей родной для Мори японской религиозной традиции. Процитируем объяснение, которое дала Нахо Китано относительно связи японского анимизма и роботехники: «В Японии и сегодня бытует традиционная вера в духов, которые живут в вещах и явлениях природы (…). Я твердо уверена, что для

[1] Этот термин был впервые употреблен Морли и Робинсом в 1995 году.

[2] Следует заметить, что люди, о которых мы будем говорить, за редким исключением не называют себя техноориенталистами [70]. Мы в данном тексте используем этот термин для того, чтобы обратить внимание одновременно на проблемы технологий и конструкцию Востока, *Orient* [60] со специфически азиатской точки зрения, таким образом развивая осознанный межкультурный диалог.

японского общества автономные или разумные роботы столь приемлемы именно из-за этой веры в духов» [44, *1–4*]. Смешение физической и виртуальной реальности также характерно для творчества сетевой художницы Цао Фэй. Ее документальный фильм «Imirror» был целиком снят в виртуальном мире *Second Life*, и его режиссером она назвала свой аватар на упомянутой платформе, Чайну Трейси. Фэй исследует влияние погружения в онлайн-идентичность на человека, задаваясь вопросом о природе реальности и фантазии не только относительно нарративов фильма, но и касательно мета-нарративов. Ее работы, которые изучают потенциал онлайн-личностей, осуществляют гармоничный переход от третьей к четвертой волне феминизма. Важно отметить, что, в то время как Интернет является главной площадкой для феминизма четвертой волны, одним из основных теоретических инструментов этого движения оказывается интерсекциональность [19].

Теперь рассмотрим афрофутуризм, понятие, сформулированное в 1993 году[1] Марком Дери для обозначения вклада, который опыт чернокожих вносит в понимание концепции будущего. Афрофутуризм и постгуманизм имеют общую теоретическую базу, оба эти течения решительно отделяются от футуризма за счет их признания важности прошлого, основанного на общей предпосылке: «человек» для них – это не нейтральное понятие, оно нагружено историей привилегий. Например, женщинам, небелым людям, инвалидам и т.д. раз за разом отказывали в человеческом статусе. В особенности пострадала афро-американская диаспора: как ее общая история, так и личные истории ее членов были беспощадно вымараны из памяти, что делает особенно актуальной задачу сохранить прошлое и настоящее афроамериканской диаспоры через визуализацию ее желаемого будущего. Многие художницы внесли свой вклад в построение этого нарратива. Первой назовем Вонгечи Муту, родившуюся в Кении в 1972 году, чьи коллажи соединяют эстетику традиционного африканского ремесла с образностью научной фантастики, иконографией бионического протезирования и сюрреализма (Илл. 8 и 9). Зрительный киборгизм Муту целиком отдает себе отчет в половых и расовых различиях. В данном CNN интервью художница утверждает: «Я как бы пытаюсь (…) дать женщинам ту силу, которую якобы машины дают мужчинам. Женщины таким образом возвращают себе утраченную силу и превращаются в киборгов, в яростных феминных киборгов» [51, без номера]. Американка Дененге Акпем одновременно занимается искусством и фундаментальной гуманитарной наукой. Она проделала большую работу по популяризации концепта афрофутуризма, который она определяет как «исследование и методологию освобождения, одновременно некое место и некое путешествие» [7, *без номера*]. В ходе своей перформативной инсталляции «Еще раз о Рапунцель: фантастический рассказ африканской сирены из моря времен» (2006), она преображалась в гибрид человека и медузы со

[1] Дери использовал этот термин в своем эссе 1993 года «Черные для будущего: интервью с Самюэлем Р. Делани, Грегом Тэйтом и Тришей Роуз» [20].



10. Лаура Молина. *Cihualyaomiquiz, или Ягуар* (Cihualyaomiquiz – в переводе с ацтекского языка «женщина, готовая умереть в бою»). 1994. Копирайт: © Laura Molina, 2016

светящимися оптоволоконными щупальцами. Ее работы переосмысляют концепты расы, гендера и человека как такового в рамках холиастического подхода. Рожденная на Ямайке Рене Кокс (род. в 1960) занимается фотографией и использует свое собственное тело как материал для автопортретов, которые деконструируют расистские и сексистские стереотипы. В своей серии работ «Раджи» (1998) она изображает свою альтер эго, Раджи, супергероиню, которая борется за расовую справедливость. Среди множества других афрофутуристских постчеловеческих сестер я хочу упомянуть Кару Уолкер (род. в 1969), Фатиму Туггар (род. в 1967) и Танекейю Уорд (род. в 1983).

К афрофутуризму близок чиканафутуризм, понятие, введенное в 2002 году Катериной С. Рамирес для обозначения связи между опытом женщин-чикана (так называют мексиканок в США, прим. пер.) и перспективами будущего с особым акцентом на технологическом и научном развитии [56]. Чиканафутуризм работает над переосмыслением концепта человека, используя опыт истории Латинской Америки и нарративы эксплуатации континента колонизаторами: «чиканафутуризм проговаривает колониальные и постколониальные истории *indigenismo* (политического автохтонизма, прим. пер.), *mestizaje* (метизации, прим. пер.), гегемонии и выживания» [57, *187*]. Назовем нескольких художниц, проводящих творческие исследования в данном направлении: это Альма Лопес (род. в 1966), Марион К. Мартинес (род. в 1954), Коко Фуско (род. в 1960) и Лаура

Молина (род. в 1957), создавшая в 1994 году персонаж «Cihualyaomiquiz, или Ягуар» (*Cihualyaomiquiz* – в переводе с ацтекского языка «женщина, готовая умереть в бою», прим. пер.), представляющий собой гневную мексикано-американскую супергероиню, готовую принести себя в жертву ради общественной справедливости (Илл. 10). Завершая третий и последний раздел нашей генеалогии киберфеминистских постчеловеческих художниц, я хочу упомянуть ряд имен, которым, в силу ограниченного объема статьи, не нашлось места выше. Итак, кроме множества других это: теоретик медиа и художница Сэнди Стоун (род. в 1936), цифровая художница Линда Демент (род. в 1960); художница видеоигр Мэри Фланаган (род. в 1969), видеохудожница Ширин Нешат (род. в 1957), фотограф Шади Гадириан (род. в 1974) со своей работой *Ctrl+Alt+Del* (2006), художница перформанса из США Нарциссистер с ее переосмыслением маскарада.

Заключение

Настоящая генеалогия исследует богатство и вариативность творчества всех упомянутых художниц, подчеркивая вклад женского радикального воображения в настоящее и будущее. Начинаясь с главных течений авангарда первой половины двадцатого века – футуризма, дадаизма и сюрреализма, эта генеалогия проходит сквозь шестидесятые и семидесятые годы с их феминистским исследованием тела, инициированным перформативными искусствами. Наконец мы обозреваем девяностые годы, когда происходит полное переосмысление феминистского дискурса: от воспевающего технологии киберфеминизма к прозрениям биоарта; от критических техноориенталистских прочтений будущего к политическим и социальным лозунгам, выдвинутым афрофутуризмом и чиканафутуризмом. Огромное разнообразие работ, вкладов и имеющихся перспектив указывает на необходимость сохранять связный методологический подход в рамках идеологии постчеловеческого, избегая как культурной апроприации, так и дискриминационного замалчивания. Мне хотелось бы видеть в этой статье попытку воздать по заслугам всем художницам-провидицам, чье творчество внесло решающий вклад в сотворение эстетики постчеловеческого, и, более того, сделало возможным общий поворот к парадигме постгуманизма.

Литература

1. *Балль Х.* Бегство из времени. Вступительная статья, составление, перевод и примечания В. Седельника / Х. Балль, В. Седельник // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.
2. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Андреева. М.: Прогресс, 1986.
3. *Маринетти Т.* Первый манифест футуризма (1909). Перевод М. Энгельгардта. Цит. по: Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.

4. *Маринетти Т.* Технический манифест футуристской литературы (1912) / Перевод М. Энгельгардта. Цит. по: Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 247–255.
5. *Маринетти Т.* Умноженный человек и царство Машины (1910) / Перевод М. Энгельгардта. Цит. по: Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 99–104.
6. *Сен-Пуан В.* Манифест футуристской женщины (1912). Перевод М. Энгельгардта. Цит. по: Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах / Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библ. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 130–135.
7. *Akpem D.* Are you ready to alter your destiny? Chicago and Afro-Futurism, Part 1 of 2 // Chicago Art Magazine.
8. *Bakhtin M.* Rabelais and His World. Indiana University Press: Bloomington, 1941.
9. *Baudrillard J.* Ballard's crash. //Science Fiction Studies. 1991. V. 55. № 18. P. 313–320.
10. *Baudrillard J.* Simulacra and Simulation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
11. *Biro S.* The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin. Minneapolis: The University of Minnesota, 2009.
12. *Bostrom N., Savulescu J.* Human Enhancement. Oxford: Oxford University Press, 2009.
13. *Braidotti R.* Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. Cambridge: Columbia University Press, 1994
14. *Braidotti R.* Cyberfeminism with a difference // New Formations. 1996. № 29. P. 9–25.
15. *Braidotti R.* The Posthuman. Cambridge: Polity, 2013.
16. *Brezzi F.* Quando il Futurismo è Donna: Barbara dei Colori. Milano: Mimesis, 2009
17. *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1999.
18. *Clynes M.E., Kline N.S.* Cyborgs and space// Astronautics. 1960. № 5 (9). P. 26, 27, 74–76. Reprinted // The Cyborg Handbook / Hables Gray C and Figueroa-Sarriera HJ (eds). New York: Routledge. 1995. P. 29–34.
19. *Crenshaw K* Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics // University of Chicago Legal Forum. Chicago: University of Chicago, 1989. P. 139–167.
20. *Dery M.* Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose // Flame Wars: The Discourse of Cyberculture / Dery M (ed) Durham: Duke University Press, 1993. P. 79–222.
21. *Ferrando F.* Towards a posthumanist methodology: A statement// Frame Journal for Literary Studies. 2012. № 25 (1). P. 9–18.
22. *Ferrando F.* Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations // Existenz. 2014. № 8 (2). P. 26–32.
23. *Ferrando F.* The body // Ranisch R and Sorgner SL (eds) Post- and Transhumanism: An Introduction. New York: Peter Lang Publisher, 2014. P. 213–226.
24. *Foucault M.* Discipline and Punishment: The Birth of the Prison. New York: Vintage Books, 1995.
25. *Fuentes C., Kahlo F.* The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait. New York: Abrams, 1995.
26. *Garner S.B.* The gas heart: Disfigurement and the dada body // Modern Drama. 2007. № 4 (50). P. 500–516.
27. *Gehlen A.* Man in the Age of Technology (European Perspectives). New York: Columbia University Press, 1980.
28. *Goldberg R.* Performance: Live Art Since the '60s. London: Thames and Hudson, 1998.

29. *González J.* Envisioning cyborg bodies: Notes from current research // The Cyborg Handbook / Hables Gray C and Figueroa-Sarriera HJ (eds). New York: Routledge, 1995. P. 267–279.
30. *Goy B.* Marina Abramović // Journal of Contemporary Art. 1990. Online publication June 1990.
31. *Grenville B.* The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture / Grenville B. (ed). Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2001.
32. *Guerra R.* Tutto il Potere ai Cyborg! Intervista a Riccardo Campa (2009). Associazione Italiana Transumanisti. 26 January 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/334747006_Tutto_il_potere_ai_cyborg (дата обращения 10.03.2021).
33. The Cyborg Handbook / Hables Gray C. , Figueroa-Sarriera HJ. (eds) New York: Routledge, 1995.
34. Posthuman Bodies / Halberstam J., Livingston I. (eds). Bloomington: Indiana University Press, 1995.
35. *Hara M.* Others in the third millennium // Grenville B. (ed) The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2001. P. 237–247.
36. *Haraway D.* Manifesto for cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980s // Socialist Review. 1985. № 80. P. 65–108.
37. *Haraway D.* Speculative fabulations for technoculture's generations: Taking care of unexpected country // Creature Exhibition Catalogue / Piccinini P. (ed) (Tender). 2007. Artium. URL: http://australianhumanitiesreview.org/2011/05/01/speculative-fabulations-for-technocultures-generations-taking-care-of-unexpected-country (дата обращения 10.03.2021).
38. *Hassan I.* Prometheus as performer: Toward a posthumanist culture? //The Georgia Review. 1977. № 31 (4). P. 830–850.
39. *Hassan I.* The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
40. *Hayles N.K.* The life cycles of cyborgs: Writing the posthuman // The Cyborg Handbook /Hables Gray C. and Figueroa-Sarriera HJ. (eds). New York: Routledge, 1995. P. 321–335.
41. *Hayles N.K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago. The University of Chicago Press, 1999.
42. *Horn R.* Rebecca Horn. New York: Guggenheim Museum, 1993.
43. *Kettenmann A.* Frida Kahlo, 1907–1954: Pain and Passion. Köln: Taschen, 1993.
44. *Kitano N.* Animism, Rinri, Modernization: The Base of Japanese Robotics. Robotics // ICRA'07 International Conference on Robotics and Automation (2007. URL: http://www.roboethics.org/icra2007/contributions/KITANO%20Animism%20Rinri%20Modernization%20the%20Base%20of%20Japanese%20Robo.pdf (дата обращения 10.03.2021).
45. *Leonard E.B.* Women, Technology, and the Myth of Progress. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003.
46. *Makela M.* The misogynist machine: Images of technology in the work of Hannah Höch // Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture / Von Ankum K. (ed). Berkeley: University of California Press, 1997. P. 106–127.
47. *McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. New York: Signet Books, 1964.
48. *Miller C.*, *Swift K.* Words & Women: New Language in New Times. New York: Harper Collins Publishers, 1991.
49. *Modleski T.* Feminism without Women: Culture and Criticism in a Postfeminist Age. New York: Routledge, 1991.
50. *Morley D.*, *Robins K.* Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London: Routledge, 1995.
51. *Mutu W.* Artist Wangechi Mutu: My lab is the female body // CNN. African Voices. . 19 July 2011. URL: http://edition.cnn.com/2011/WORLD/africa/07/19/wangechi.mutu.artist (дата обращения 10.03. 2021).
52. Gynocentrism, women's oppression, women's identity and women's standpoint // The Second Wave: A Reader in Feminist Theory/ Nicholson L. (ed). New York: Routledge, 1997. P. 147–151.

53. *Orlan*. Carnal art manifesto (1989) // Orlan: A Hybrid Body of Artworks / In: Donger S. and Shepherd S. (eds). Oxon: Routledge, 2010. P. 28, 29.
54. *Osthoff S.*, *Clark L.*, *Oiticica H.* A legacy of interactivity and participation for a telematic future // Leonardo. 1997. № 4 (30). P. 279–289.
55. *Pastourmatzi D.* Flesh encounters biotechnology: Speculations on the future of the biological machine // The Future of the Flesh: A Cultural Survey of the Body / Detsi-Diamanti Z., Kitsi-Mitakou K. and Yiannopoulous E. (eds). New York: Palgrave Macmillan, 2009. P. 199–219.
56. *Ramírez C.* Deus ex Machina: Tradition, technology, and the chicanafuturist art of Marion C. Martinez //Aztlán: A Journal of Chicano Studies. 2002. № 2 (29). P. 55–92.
57. *Ramírez C.* Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin //Aztlán: A Journal of Chicano Studies. 2008. № 1 (33). P. 185–194.
58. Post- and Transhumanism: An Introduction / Ranisch R. and Sorgner SL. (eds). New York: Peter Lang Publisher, 2014.
59. All my names know your leap: Surrealist women and their challenge / Rosemont P. (ed). Surrealist Women: An International Anthology. Austin: The University of Texas Press, 1998. P. 29–52.
60. *Said E.* Orientalism. New York, Random House, 1978.
61. *Sandy Stone A.R.* Will the real body please stand up? Boundary stories about virtual cultures // The Cybercultures Reader / Bell D., Kennedy BM. (eds). London: Routledge, 2000. P. 504–528.
62. *Shiva V.* Beyond reductionism // Biopolitics: A Feminist and Ecological Reader on Biotechnology. / Shiva V. and Moser I. (eds). London: Zed Books, 1995. P. 267–284.
63. *Sloterdijk P.* Critique of Cynical Reason. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
64. *Sobchack V.* Baudrillard's obscenity// Science Fiction Studies. 1991. № 55 (18). URL: https://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm (дата обращения 10.03.2021).
65. *Solon O.* Bioart: The Ethics and Aesthetics of Using Living Tissue as a Medium // Wired Magazine. URL: https://www.wired.com/2011/07/bioart (дата обращения 10.03.2021).
66. *Spivak G.* In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. London: Routledge, 1987.
67. *Stiegler B.* Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Stanford: Stanford University Press, 1998.
68. *Thevoz M.* The Painted Body. New York: Rizzoli, 1984.
69. *Tibol R.* Frida Kahlo: An Open Life. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
70. *Ueno T.* Japanimation and techno-orientalism // The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture / Grenville B. (ed). Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2001. P. 223–231.
71. *Viereck G.S.* What life means to Einstein: An interview // The Saturday Evening Post. 1929. № 202, 26 October. P. 117. URL: https://www.saturdayeveningpost.com (дата обращения 10.03.2021).
72. *Vita-More N.* Primo Posthuman. Posthuman Guide.
73. *Vita-More N.* Bringing art/design into the discussion of transhumanism // Transhumanism and Its Critics. / Hansell G.R., Grassie W. (eds). Philadelphia: Metanexus, 2011. P. 70–83.
74. *Waldby C.* The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine. London: Routledge, 2000.
75. *Webb P.* Sphinx: The Life and Art of Leonor Fini. New York: Vendome, 2009.
76. *Wetterwald E.* Vestiges of the future // Monsters / Bul L. (ed). Dijon-Quetigny: Les Presses du réel, 2003. P. 177–179.
77. *Wolfe C.* What is Posthumanism? /Posthumanities Series. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Екатерина Лазарева
Ekaterina Lazareva

Киборг и гендер: от Маринетти к Харауэй и обратно

Cyborg and Gender: from Marinetti to Haraway and Back

Аннотация. Несмотря на существующую в европейской культуре традицию нарративов об искусственной жизни идея замены и/или дополнения человеческого тела механическими или электронными компонентами, а также оцифровки сознания оказалась особенно востребованной в культуре XX века. В статье предпринимается попытка связать футуристскую концепцию «человека, умноженного Машиной» (1911) с киборганической традицией: от средств коммуникации как «расширений» человеческого тела у Маршала Маклюэна до «нового атлетизма» Стеларка и «Манифеста киборгов» (1985) Донны Харауэй. Последний, будучи вызван к жизни повесткой социалистического феминизма, стремится порвать с гендерной нормативностью, бросая вызов дуализмам западной традиции, в том числе мужского/женского, культуры/природы. В частности, сексуальное воспроизводство как «естественное» и единственно возможное у Харауэй ставится под сомнение. «Умноженный человек» Маринетти и «киборги» Харауэй составляют два варианта анормативного мышления, но являются ли эти гендерные сценарии диаметрально противоположными, с разных сторон атакующими «границы нормы»? Машинный миф итальянского футуризма, как правило, воспринимается как радикально маскулинный, мизогинный и даже протофашистский, однако кажущаяся «незаконной» попытка прочитать Маринетти через Харауэй позволяет выстроить новое понимание футуристского субверсивного гендера (в контексте утопической традиции воображения мира вне бинарного гендера). Кроме того, более внимательный анализ тезиса Маринетти о «презрении к женщине», его позиции и политики в отношении равенства полов, а также участия женщин и феминисток в футуристском движении обнаруживают сформулированную и отчасти реализованную футуризмом предельно актуальную освободительную гендерную повестку, не имеющую ничего общего с правой политикой.
Ключевые слова. Искусственная жизнь, итальянский футуризм, гендер, киборг, машина, мизогиния постгуманизм, расширения, теория медиа, феминизм.

Abstract. In the 20th century the idea of replacing and/or complementing the human body with mechanical or electronic devices and/or digitizing the mind and its implications for popular culture made a culminational impact on the long-standing European tradition

of envisioning artificial life. The article attempts to relate the Futurist concept of "man extended by Machines" (1911) with the cyborg tradition: from Marshall McLuhan's communications media as "extensions" of the human body to Stelarc's "new athleticism" and Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto" (1985). The latter, called forth by the agenda of socialist feminism, seeks to break with the gender norm and challenges the dualisms of the Western tradition, such as male/female and culture/nature. Haraway calls in question sexual reproduction as the "natural" and only possible one. Marinetti's "extended man" and Haraway's "cyborgs" are two versions of unconventional thinking, but are these gender-oriented scenarios two extreme opposites attacking "the borders of the norm" from different sides? The machine myth of Italian Futurism is usually perceived as pronouncedly masculine, misogynistic and even proto-fascist, yet the seemingly "illegal" attempt to read Marinetti through Haraway makes it possible to formulate a new understanding of the Futurist subversive gender (in the utopian tradition of imagining the world beyond the binary gender). In addition to that, a closer analysis of Marinetti's "contempt for woman", his position and politics on gender equality and women's and feminists' involvement in the Futurist movement demonstrate the formulated and partially implemented gender agenda of Futurism, an agenda that was extremely emancipatory and had nothing to do with right-wing policy.
Keywords. Artificial life, Italian Futurism, gender, cyborg, machine, misogyny, post-humanism, extensions, media theory, feminism.

В поэтике итальянского футуризма Машина занимала особое место: будучи агентом обновления чувствительности современного человека, она выступала одновременно и предметом культа, и объектом любви. Для футуристов Машина олицетворяла не только и не столько рациональное, сколько иррациональное начало: в ней угадывалась аналогичная человеческой чувствительность («Электрическая лампочка <…> мучается, страдает и кричит самыми душераздирающими выражениями цвета» [5, *207*]), а в отношениях человек – машина она мыслилась не только аппаратом, продолжением человеческого тела, но и равноправным партнером своего оператора.

Машина (не автомобиль) оказалась важной эстетической категорией для художников, связанных уже преимущественно с послевоенным футуризмом, как Феделе Адзари, Иво Паннаджи, Виниции Паладини, Энрико Прамполини, Филлиа, Николай Дюльгеров. Тем не менее именно Филиппо Томмазо Маринетти уже в первые годы существования футуризма сформулировал ключевые идеи футуристской машинной мифологии[1]. Его воображению принадлежали две версии «нового человека»[2]: литературный герой Газурмах и концептуальная фигура «умноженного человека». Первый рождается на уровне литературного сюжета в романе «Футурист Мафарка» (1909): африканский царь строит и рожает без участия женщины своего сына – бессмертного гиганта с огромными крыльями. Будучи выточенным из древесины молодого дуба лично своим отцом, Газурмах напоминает

[1] Подробнее на эту тему см. статью Г. Бергхауса [21].

[2] Мифология «нового человека» в итальянском футуризме и русском искусстве, а также ее источники, от позитивистских до неоспиритуалистических, подробно рассмотрены в статье Е. Бобринской [3].

Пиннокио, героя сказки Коллоди. Однако неразрушимые крылья из легкой и прочной материи, сотканной для него командой ткачей, делают его улучшенной версией мифического Икара. Волокна дерева становятся мускулами благодаря действию чудесного состава, но условием жизни этого совершенного создания является самопожертвование его отца – он буквально передает свое дыхание сыну и умирает.

В отличие от более поздних антиутопий, также отменяющих «живорождение», Газурмах мыслился как штучный продукт, а не поставленное на конвейер производство размноженных копий некого прототипа. «Умноженный человек», наоборот, как будто предполагает мультипль, неоднократно повторенное, размноженное существо, но это не так[1]. В тексте «Умноженный человек и Царство Машины» (1911) Маринетти развивал утопическую идею о постепенной эволюции/трансформации человеческого тела и будущем развитии новых органов, которые пока лишь «дремлют» в нем: «Мы можем уже теперь предвидеть развитие гребня на наружной поверхности грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек, как это наблюдается у лучших летунов между птицами» [14, *75*]. Кроме этой органической трансформации, футуризм, по его словам, подготовляет «близкое и неизбежное отождествление человека и мотора» [14, *74*], то есть предвидит слияние человека и машины в новом «умноженном человеке» в духе мифического Центавра. «Жестокий, всеведущий и воинственный», он, как и Газурмах, должен рождаться без участия женщины, одним лишь усилием воли: «Мужчины с широкими висками и стальным подбородком, будут чудесно порождаться единственно усилием своей чудодейственной воли гигантов с непогрешимыми жестами… Я объявляю вам, что дух человеческий есть непривыкший к работе яичник… Мы впервые оплодотворим его!» [15, *45*]. Таким образом, все три версии «нового человека» в итальянском футуризме: выточенный из дерева и оживленный гигант, вырастивший новые органы усилием воли герой или слившийся с металлом постчеловеческий кентавр – принципиально отвергают репродуктивную функцию женщины и бросают вызов естественному воспроизводству. Тем самым они, с одной стороны, вписываются в мифологическую и литературную традицию, посвященную «искусственной жизни»: от Голема до безымянного создания «современного Прометея» Франкенштейна и последующих киборгов вплоть до Эдварда Руки-ножницы. С другой стороны, в данном случае попытка создания жизни без женщин воспринимается как логичное следствие тезиса о «презрении к женщине», заявленного в Первом

[1] Рассматривая различные версии интереса к машине в футуризме, конструктивизме и дадаизме, Ж. Делез и Ф. Гваттари в «Баланс-программе для желающих машин» (приложение к «Анти-Эдипу») [6] полагали, что футуризм «делает ставку на машину, чтобы развить национальные производительные силы и произвести нового национального человека», однако ни Газурмах, ни «умноженный человек» не мыслятся как работающие и производительные машины. Однажды я уже останавливалась на этом сюжете в связи с производственными коннотациями «умноженного человека» [8].

манифесте футуризма: «Мы желаем прославить войну – единственную гигиену мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, которые убивают, и презрение к женщине» [14, *107*].

По мнению Екатерины Бобринской, это «презрение к женщине» не было житейской или психологической установкой футуристов, однако в нем на символическом уровне обозначился идеальный архетип самой футуристической культуры – сверхприродной, преодолевающей законы естественного, биологического мира, основанной на спиритуальных энергиях и сверхъестественных силах. В рождении Газурмаха Е. Бобринская предлагает видеть символическое рождение самого футуристического движения: «Рождение без участия женщины, одним усилием экстериоризованной воли, механического гиганта – центральный мотив футуристической космогонии. Это одновременно аллегория рождения футуризма, аллегория преодоления законов природы и история инициатической смерти и возрождения. Фантастическое (или магическое) созидание сына короля Мафарки оказывается историей об инициатическом перерождении, созидании себя самого» [4, *26, 27*].

Футуристский машинный миф воспринимается как радикально маскулинный, поэтому попытка связать его с социалистическим феминизмом Донны Харауэй, на первый взгляд, кажется незаконной. Что может выйти из такого скрещивания? Во-первых, насколько законно видеть в киборгах Харауэй потомков «умноженного человека» Маринетти? Кого вообще можно считать его потомством?

С одной стороны, лидер итальянских футуристов чрезвычайно чутко предугадал влияние информационных и коммуникационных средств на чувствительность и восприятие современного человека, поэтому рассуждения теоретика медиа Маршалла Маклюэна о «расширениях» человека кажутся логичным развитием идей Маринетти. Такими «расширениями» Маклюэн в 1964 году предлагал считать все без исключения средства коммуникации, которые, продолжая наши человеческие чувства, конфигурируют сознание и опыт каждого из нас [9, *26*]. Дальнейшее развитие этих расширений можно видеть в обострении нашего чувства связи со своими орудиями (гаджетами), интенсивное ощущение сложной гибридизации с другими коммуникационными устройствами. Как напишет спустя еще 20 лет Донна Харауэй, «мы обнаруживаем, что мы – киборги, гибриды, мозаики, химеры» [20, *74*].

Анализируя гипнотизирующий эффект, который «расширения» производят на человека, Маклюэн сравнивал его с наркозом – подобно Нарциссу, оцепеневшему, приняв свое отражение за другого, современный человек зачарован именно тем, что не есть он сам [9, *49*]. Приводя знаменитую эпиграмму У.Б. Йейтса («В экстаз восторга погрузился Локк; А значит, саду умирать пора; Прядильную машину “Дженни” Бог Извлек из своего ребра»), Маклюэн комментирует: «…человек восемнадцатого века получил расширение самого себя в форме прядильной машины, которую Йейтс наделяет полноценной сексуальной значимостью» [9, *30*]. Здесь женщина видится как «технологическое внешнее продолжение мужского существа» [9, *30*],

что неудивительно в гомосоциальном контексте европейской науки и культуры Нового времени. С другой стороны, Маклюэн трактует любое расширение нас вовне как «самоампутацию» [9, *54*], внешнюю проекцию наших собственных физических тел, которая вызывает влечение – например сексуальное отношение человека к автомобилю, напоминающее о романе Маринетти «Стальной альков» (1921), где бронемашина выступает любовницей лирического героя. Маклюэн: «Человек превращается, так сказать, в органы размножения машинного мира – подобно пчеле, выполняющей подобную роль в растительном мире, – позволяющие ему размножаться (*enabling it to fecundate*) и постоянно развивать все новые и новые формы. Машинный мир отвечает на любовь человека взаимностью, быстро исполняя его потребности и желания и обеспечивая его богатствами» [9, *56*]. Заметим, что в оригинале речь идет об оплодотворении, а не размножении, и в этой неопределенной конфигурации мужского/женского, внутреннего/внешнего, живого/машинного сексуальные отношения связаны не столько с репродукцией, сколько с быстрым исполнением желания.

В книге «Как соблазняют женщин» (1917) Маринетти посвятил главу «Женщины, отдавайте предпочтение славным калекам!» прославлению искалеченного войной тела солдата[1]. Эротика увечного тела (в духе фильма «Автокатастрофа» Д. Кроненберга) подводит Маринетти к возможности модификации человеческого тела в футуристском духе через слияние со сталью протезов. Несмотря на существующую в европейской культуре традицию нарративов об искусственной жизни, идея замены и/или дополнения человеческого тела механическими или электронными компонентами, а также оцифровки сознания оказалась особенно востребованной в научной фантастике и популярной культуре XX века[2]. Металлизация человеческого тела и слияние человека и машины, казавшиеся фантастикой

[1] «Пуля – это второй отец раненого. Она формирует его характер. Через нее во все его фибры проникают древнейшие инстинкты дикой ярости и огненной быстроты. Слава человеческой коже, содранной картечью! Почувствуйте великолепие шрамов! <…> Женщины, исполните то, о чем говорит, прощаясь, каждый итальянец: «Я хочу вернуться с прекрасной раной, достойной ее!.. Я хочу, чтобы сражение изменило мое тело для нее!.. Пусть вражеские гранаты и штыки преобразят меня для нее!..» <…> Это не романтизм, презирающий тело во имя абстрактной аскетики. Это футуризм, превозносящий преображенное и прославленное благодаря войне тело. <…> Хирургия уже приступила к этой грандиозной трансформации. После Карреля полевая хирургия совершила молниеносную революцию в физиологии. Слияние Стали и Плоти. Гуманизация стали и металлизация плоти в обновленном (в оригинале – «умноженном» – Е.Л.) человеке. Телесный мотор, состоящий из различных взаимозаменяемых частей. Человеческое бессмертие!..» [10, *127–129*].

[2] Л.В. Баева приводит обширную фильмографию, посвященную киборгам, и отмечает, что фильмы, созданные в прошедшем веке, представляли киборгизацию общества преимущественно в жанре антиутопии, где деструктивно-агрессивные киборги угрожают сущности человека, его целостности и духовности, тогда как по мере того, как техническая модернизация человека становилась реальной, в последние десятилетия возникали герои-киборги, эволюционировавшие настолько, чтобы испытывать человеческие чувства, то есть из Чужого стать Своим [4, *64, 65*].

в ранних сочинениях Маринетти, уже на его глазах в практике военно-полевой хирургии начали обретать контуры, а сегодня стали реальностью сложнейших мед-био-технологий протезирования, имплантации искусственных органов и т.п. С другой стороны, принципиальным отличием футуристской машинной утопии от последующего развития технологического воображения была неспособность футуристов помыслить вечную жизнь иначе как переплавку в новую форму металлических частей «машинантропа»[1]. У футуристов речь не шла о загрузке в некий всемирный разум воспоминаний, создании цифровой копии личности и подобных технологиях, дарующих бессмертие человеческой индивидуальности, то есть о «стадии технологической симуляции сознания», которую Маклюэн называет финальной стадией расширения человека вовне [9, *5*].

В экспериментах на пересечении науки и искусства сегодня рождается этот самый «умноженный человек» – существо с новыми органами, вроде третьего уха художника Стеларка. Задуманный в 1996 и осуществленный в 2007 году проект Стеларка по имплантации третьего, не функционирующего уха на предплечье его собственной левой руки теоретик новых медиа Олег Филюк назвал «новым атлетизмом», актуальным для ряда художников этого поколения[2], работающих с новыми технологиями: «Собственно этот атлетизм, развитие невозможных органов становится предметом художественного жеста, радикально переопределяющим производство телесности в гендерном опыте или во властной назидательности медицинских технологий» [19, *49*]. Сам Стеларк, размышляя о перспективах модификаций тела, связал преодоление естественного воспроизводства с преодолением основополагающих категорий существования – рождения и смерти: «Технология трансформирует природу человеческого существования, выравнивая физический потенциал тел и стандартизируя человеческую сексуальность. С существующей возможностью внематочного оплодотворения и будущей возможностью вынашивания плода в системе искусственной поддержки, технически не будет рождения. И если тело можно модернизировать, чтобы облегчить замену неисправных деталей, то ТЕХНИЧЕСКИ НЕ БУДЕТ ПРИЧИНЫ ДЛЯ СМЕРТИ <…>

[1] Так в манифесте «Машиниизм» («Il Macchinesimo», 1933) футуристы Ренато ди Боссо и Игнацио Скурто, развивая идею Маринетти о «преодолении смерти через постепенную металлизацию человеческого тела и усвоение жизненного духа в качестве машинной силы» и размышляя о бессмертия «машинантропа» писали: «Люди мысли, великие любовники, великие поэты, гении, первооткрыватели вселенских сил и художники, которые в жизни были чистейшим выражением силы-мысли-красоты и творчества, не должны после смерти гнить во тьме. Чтобы избежать этого печального и бесславного конца, мишиниизм предписывает своим прозелитам прекрасную и яркую посмертную жизнь, достойную той, которую они прожили. <…> БОГ-МАШИНА создаст проекцию в будущее металлической сущности человека, которая заставит его прожить вторую жизнь ИНТЕНСИВНУЮ, ПРЕКРАСНУЮ и ВЕЧНУЮ» [22, б.п.].

[2] Стеларк родился в 1946 году. Один из его первых проектов с участием биотехнологий и робототехники состоялся в 1980 году, когда художник продемонстрировал третью, механическую руку, прикрепленную к правой руке и управляемую сигналами мышц ног и живота.

В расширенном пространстве-времени внеземных сред, ТЕЛО ДОЛЖНО СТАТЬ БЕССМЕРТНЫМ, ЧТОБЫ АДАПТИРОВАТЬСЯ. Утопические мечты становятся пост-эволюционным императивом. НЕТ НИЧЕГО ОТ ВЫБОРА ФАУСТА, И НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ НИЧЕГО ОТ СТРАХА ФРАНКЕНШТЕЙНА ВО ВМЕШАТЕЛЬСТВЕ В ТЕЛО» [28]. При этом рассуждение о технической отмене рождения опирается на уже доступные и находящиеся в разработке биомедицинские технологии.

Короче говоря, человеческое тело уже дополнено и «умножено» новыми органами и расширениями, оно вышло за свои пределы и превзошло самое себя, и, несмотря на то, что понятие киборга возникло только в 1960 году, постчеловеческую утопию Маринетти можно считать одним из источников киборганической традиции XX века. В своем «Манифесте киборгов» (1985) Донна Харауэй пишет: «Главная беда с киборгами – это, конечно, то, что они являются незаконными отпрысками милитаризма и патриархального капитализма, не говоря уже о государственном социализме. Но незаконное потомство часто идет наперекор происхождению. В конце концов, не суть важно, кто их отцы» [20, *13–14*]. В этом смысле связывать Харауэй с Маринетти, безусловно, более рискованно, нежели, например, с Марксом, как это делает Маккензи Уорк [29], однако это сопоставление может оказаться продуктивным, в первую очередь, для нового понимания отношений футуризма с наукой, технологией, природой и гендером. Маринетти и Харауэй в данном случае маркируют начало и конец XX века, обрамляя чрезвычайно насыщенную визуальными интерпретациями и эмоциональными инвестициями историю киборга в популярной культуре и при этом оставаясь исключительно в вербальном поле, словно уклоняясь от какой-либо иконографической разработки его образа[1].

Донна Харауэй родилась в 1944 году (в том же году Маринетти ушел из жизни) и по ее собственному признанию как мыслитель сформировалась на фоне гонки вооружений эпохи «Холодной войны» и ее имперских последствий, а также войны во Вьетнаме и новой волны женских движений. Ее диссертация по биологии была посвящена органицистским метафорам в современной биологии развития, а в конце 1970-х Харауэй переехала в Калифорнию с ее процветающей «технонаукой»: в послевоенные десятилетия здесь сосредоточились важные центры военно-промышленного комплекса и финансируемые военным ведомством научные разработки Стэнфорда, Беркли и Калифорнийского университета. По выражению Уорк, «накачайте этот кластер деньгами Пентагона – и вы получите Силиконовую долину» [29, *132*].

Как биолог Харауэй, с одной стороны, пытается освободиться от сконструированной в биологии матрицы, обусловленной фигурами Природы: расы, нации, пола. Порывая с «языком крови», она также ставит под вопрос либеральную патриархальную семью, указывая на следующую проблему:

[1] Заметим, что первые издания«Футуриста Мафарки» и «Манифеста киборгов» не содержали иллюстраций, а изображения, добавленные к последующим изданиям, едва ли можно считать удачными иллюстрациями этих сочинений.

«Все, что не вписывается в историю репродуктивной семьи, в конечном итоге не считается человеческим. При всем упоре на различия, это грамматика без-различия, или умножения одинаковости» [29, *140*].

Реагируя на новые отношения человека с техникой, она замечает: «Коммуникационные технологии и биотехнологии – вот ключевые орудия, переделывающие наши тела». И продолжает: «Эти инструменты воплощают собой и навязывают новые социальные отношения для женщин во всем мире» [20, *41*].

Как социалистическая феминистка она пытается противостоять фрагментирующей феминистское движение логике различия. Беспорядочной полифонии, основанной на деколонизации и политике идентичности, Харауэй противопоставляет неестественную, гетерогенную и текучую фигуру киборга в качестве «воображаемого ресурса», способного политически объединить женщин. Вдохновленный научно-фантастическим романом, киборг, по Харауэй, оказывается именно концептуальной фигурой, историческая необходимость которой продиктована нуждой в политическом единстве для эффективного противостояния господствам расы, гендера, сексуальности и класса.

Переключение логики с фиксированной идентичности в модус **притяжения**, по мнению Харауэй, позволяет «ориентироваться в ситуации кризиса» и «наделять смыслом радикальные политические проекты, объединяющие феминизм, антиколониализм, антирасизм, антимилитаризм, эко- и квир-активизм» [7, *126*].

С одной стороны, «Манифест киборгов» вызван к жизни феминистской перспективой, вместе с тем он стремится порвать с гендерной нормативностью, денатурализовать женщину. В частности, Харауэй приводит в пример женщин, занятых в электронной промышленности Силиконовой долины, и пишет, что современное производство, основанное на «экономике домашней работы» ведет к «феминизации труда» и трансформации модели семьи: от патриархальной нуклеарной семьи и навязанной симуляции «современной семьи» – к эрозии гендера и растущему числу семей, возглавляемых женщинами.

По мысли Харауэй культура высоких технологий бросает вызов многим дуализмам западной традиции: самости/другого, разума/тела, культуры/природы, мужского/женского, цивилизованного/первобытного, реальности/видимости и т.д. [20, *73*]. В трактовке Уорк, Харауэй принимает марксистское понимание капитала как «неестественного» порядка («Капитал – это вампир, высасывающий жизнь из труда, чтобы создать и переделать свой собственный корпус нежити») [29, *136*].

Вместе с тем она ставит под сомнение сексуальное воспроизводство как «естественное» и единственно возможное: «Сексуальное воспроизводство – один вид репродуктивной стратегии среди многих, с затратами и преимуществами, зависящими от системного окружения. Идеологии сексуального воспроизводства больше не имеют разумных оснований для взывания к понятиям пола и половой роли как органическим аспектам естественных объектов вроде организмов и семей» [20, *37, 38*]. Киборг

Харауэй представляет собой умозрительную конструкцию, объединяющую человеческое, животное и машинное начала – она настаивает на разрушении воздвигнутых западной традицией барьеров между человеком, животным и машиной[1]. Граница между человеческим и животным, по ее мнению, к концу XX века оказывается во многих местах прорвана, примером чему могут служить движения за права животных[2]. Харауэй трактует их как «…сознательное признание связи, пересекающей дискредитированную брешь между природой и культурой» [20, *14*]. Вторым прохудившимся разграничением она называет разделение животно-человеческого (организма) и машины. (Здесь можно вспомнить манифест 1924 года футуриста Феделе Адзари «К обществу защиты машин», проект распространения на машины этики Общества защиты животных.) Кроме того, благодаря миниатюрности и мобильности современных машин, уходящих в эфир и «облачные технологии», граница между физическим и нефизическим оказывается расплывчатой.

Таким образом, Харауэй постулирует свой миф о киборге как «миф о нарушенных границах, сильнодействующих сплавах и опасных возможностях, которые прогрессивные люди могли бы исследовать как часть необходимой политической работы» [20, *19*]. По замечанию Даниила Жайворонка, монстры, некогда служившие для «маркировки границ, определяющих понятие человеческого», «сами превратились в матрицу производства / порождения (гибридных) идентичностей и (текучих) форм» [7, *119*].

Как мы помним, «умноженный человек» Маринетти по умолчанию представлял мужской гендер, однако с заменой репродукции принципом рождения нового человека без участия женщины пол как таковой размывался. «Манифест киборгов» Донны Харауэй, напротив, представляет, в первую очередь, женский гендер, однако, рисуя киборга как создание постгендерного мира, он также встраивается в утопическую традицию воображения мира вне бинарного гендера. «Умноженный человек» Маринетти и «киборги» Харауэй составляют два варианта анормативного мышления, но являются ли эти гендерные сценарии диаметрально противоположными, с разных сторон атакующими «границы нормы»? Или их связывает больше, чем представляется на первый взгляд?

Можно вспомнить, как английские суфражистки освистали Маринетти на его первой заграничной лекции в Лицейском клубе в Лондоне, выражая свой гнев по поводу цитированного выше тезиса о «презрении к женщине»[3]. Однако, как стало ясно из текста «Презрение к женщине» (1911),

[1] На эту тему см. [24].

[2] Научно-фантастическим воплощением такого сращивания человеческого и животного является роман Александра Беляева «Человек-амфибия» (1927), сюжет которого восходит к французскому роману, современнику «Футуриста Мафарки» – «Человек, который может жить в воде» (1909) Жана де Ла Ира. С другой стороны, современные эксперименты в области ксенотрансплантации затрагивают ряд этических проблем, не ускользающих от внимания Харауэй.

[3] М.У. Невинсон отозвалась на лекцию Маринетти рецензией «Футуризм и женщина», опубликованной 31 декабря 1910 года в газете Женской лиги свободы «The Vote» («Голос»).

опубликованного вместе с текстом «Умноженный человек и Царство Машины», взгляды Маринетти на женский вопрос были отчасти созвучны современному ему феминизму и даже предвосхищали последующую феминистскую повестку (аналогично художники-футуристы восстали против наготы в живописи задолго до феминистской кампании против объективации женского тела). Маринетти отвергал не пол как таковой, а сконструированный буржуазным обществом и предшествовавшей романтической и символистской эстетикой гендер, культивирующий в женщине существо пассивное, капризное, ностальгическое, тянущее к земле.

Восставая против Любви как культурного конструкта («наименее естественной вещи в мире», «выдумки поэтов» «the least natural thing in the world», «invention of the poets»), Маринетти предвещал необходимое «сотрудничество полов»: «В этом освободительном усилии суфражистки наши лучшие сотрудницы, так как чем больше прав и власти достанется на долю женщины, тем более она оскудеет любовью, тем скорее перестанет быть очагом сентиментальной страсти или орудием наслаждения» [14, *67*]. Он объяснял существующее неравенство мужчин и женщин не биологическим, природным различием, а именно исторически обусловленным, сконструированным, говоря современным языком, различием гендера, а не биологического пола: «Что касается мнимой неспособности женщины, то мы думаем, что если бы ее тело и дух в течение длинного ряда поколений получали такое же воспитание, как тело и дух мужчины, – мы думаем, говорю я, что в таком случае можно бы было говорить о равенстве обоих полов» [14, *68*].

Вкупе с предвкушаемыми волшебными сценариями постгендерной репликации Маринетти выстраивает гендерную диспозицию, в которой женщина более не мыслится физиологически приспособленным сосудом для продолжения рода. Дословно о рождении без участия женщины Маринетти пишет: *sans le secours de la vulve* («без помощи вагины») или *sans le secours de la puante complicité de la matricité de la femme* («без зловонного участия женской матки»). По ту сторону объяснимого гнева, которое эти заявления рождают у женщин, можно, с одной стороны, видеть ревность, ресентимент в отношении репродуктивной власти женщины, но можно (риторически?) спросить: насколько это освободительно, мыслить женщину, не редуцируя ее к двум органам – вагине и матке?

В космосе Маринетти Земля амбивалентно проявляет мужские и женские черты: в «Презрении к женщине» Солнце держит на привязи мужественную Землю, не давая ей «ринуться наудачу, подвергаясь всем звездным опасностям» [14, *67*] «leap at random, run every starry risk» [15, *86*] (с другой стороны, одной из центральных категорий футуристского искусства, вроде бы нарочито мужественного, оказывается интуиция). Привычное отождествление женского начала с природой, естественным и инстинктивным порядком, а мужского – с техническим, искусственным, творческим – благодаря таким современным мыслителям, как Тимоти Мортон было поставлено под вопрос. Мортон пишет: «Природа маскулинна. Брутальная, суровая, маскулинная Природа определяет себя через контрасты: любящая походы на свежем воздухе, экстравертная,

гетеросексуальная, телесно здоровая – инвалидности нигде не видно; физическое здоровье и координация ценятся выше спонтанности. Природа до агрессивности здорова, враждебна к самоуглублению. Несмотря на репрессивные образы Матери-Природы, Природа не женственна» [16, *26*].

Впрочем, в раннем футуризме под влиянием декадентской фигуры андрогина, обладающей одновременно мужскими и женскими чертами, мужественность и женственность мыслились как текучие и изменчивые абстрактные категории, способные проявляться в существах противоположного пола [25, *49*]. Аргументацию такой позиции разворачивала первая женщина-футуристка Валентина де Сен-Пуан: в «Манифесте футуристской женщины» (1912), написанном в ответ Маринетти, она указывала на опасность для обоих полов контаминации женственностью и утверждала новый женский тип – футуристки, амазонки-воительницы, которая не только провожает своего мужчину на войну, но и разделяет с ним возбуждение битвы. В «Манифесте сладострастия» (1913), до предела культивируя инстинкт, насилие и жестокость, она приоткрыла двери женской сексуальности («черного континента» для Фрейда): «Вожделение, это влечение, одновременно тонкое и животное, двух тел, каковы бы ни были их полы, двух тел, которые желают друг друга, стремясь к единству» [18, *204*]. Вместе с тем ее попытка разделить женщин на матерей и любовниц, так чтобы первые рожали необходимых для войны мужчин, а вторые отдавали себя этим мужественным воинам – представляется более проблематичной, чем пострепродукция у Маринетти.

В свою очередь, открывая женскую сексуальность, умноженную войной, Маринетти в своем любовном трактате «Как соблазняют женщин», с одной стороны, рисовал женщин как инстинктивных животных, а с другой – приветствуя вирилизацию женщины во время войны, предлагал «уравновесить» сильные стороны обоих полов: «Вы тоже! … Вы тоже в траншее! Набрался по меньшей мере миллион самых несгибаемых женщин, ставших плечом к плечу с мужчинами в окопах! Вскармливание и воспитание детей для них не самое главное! Мы полностью доверяем вашей физической силе и храбрости!» [10, *129*].

В своей предвыборной политической программе 1918 года Маринетти выступил с радикальных феминистских позиций – он требовал упразднения института супружеского разрешения[1], настаивал на едином избирательном праве[2] и равной оплате труда для мужчин и женщин, облегчении процедуры развода, выступал за свободную любовь и государственное воспитание детей [11]. Идеи ослабления супружеских уз и обобществления детей он развил в манифесте «Против брака» (1919), где назвал

[1] Институт супружеского разрешения в Италии запрещал женщинам управлять собственностью, заниматься производством или предпринимательством, получать образование, а также заниматься искусством без разрешения супруга (для незамужних девушек – отца).

[2] В России женское избирательное право введено весной 1917 года. В течение 1918 года женское избирательное право было введено в Великобритании, Германии, Австрии и Венгрии. Во Франции оно было введено только в 1944 году, в Италии – в 1946.

брак «законной проституцией»: «Мы хотим разрушить не только земельную собственность, но также и собственность на женщину» [12, *142*].

Если в довоенную эпоху футуристка Валентина де Сен-Пуан осталась одинокой фигурой, то в годы войны к движению футуризма присоединились многие женщины, разделявшие прогрессивные взгляды на отношения полов[1]. Многие из них сгруппировались вокруг редакции «Футуристской Италии», редактором которой беспрецедентно для Италии того времени была женщина – Мария Джиннани, жена художника-футуриста Арнальдо Джинна [25, *53*].

В этой газете футуристка Роза Розá в июне 1917 года опубликовала манифест «Женщины послезавтрашнего дня», осмыслив как война потрясла итальянских женщин, наравне с мужчинами – многие из них занялись работой, прежде считавшейся исключительно мужской и стали получать за нее жалованье, которое никогда раньше не выплачивалось женщинам честного труда. Эти перемены в положении женщин во время войны были, по ее мысли, столь значительны, что феминистки могли только мечтать о них, а между тем «подруги, закаленные величием времени» возможно и вернут мужчинам после войны часть возможностей, которыми они пользуются «взаймы», однако их расширенное пространство никогда не будет прежним, узким и односторонним. «После войны миллионы мужчин вернутся к своим спутницам, которых они оставили в слезах, в агонии разлуки, слабыми девочками или пугливыми воспитанницами на пороге жизни, с которой им предстояло справляться самим. Мужчины найдут своих женщин, которых война потрясла, как их самих. Вернувшись, они будут приняты с той страстной нежностью, которую никакие социальные метаморфозы не разрушат в сердце женщины, которая действительно любит, но в этих женщинах они обнаружат не страсть тщеславных кукол, а страсть подруг, закаленных величием времени, существ, сознающих свои настоящие и будущие задачи: сохранить живую энергию страны» [26, *1*]. И эти смертельно уставшие мужчины, по мысли футуристки, найдя дома подруг, которые все это время работали и стали сильнее, станут работать с ними рядом, чтобы дать Италии мосты, фабрики и т.д.

В 1918 году Роза Розá написала роман «Женщина с тремя душами» о превращении буржуазной жены в женщину будущего [27]. А в 1919 году футуристка Эниф Роберт опубликовала экспериментальный «хирургический»

[1] Гендерным аспектам итальянского футуризма посвящен целый ряд исследований, начиная с 1980-х гг.: *Vergine L.* L'altra metà dell'avanguardia, 1910–1940: Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche. Milano: G. Mazzotta, 1980; *Salaris C.* Le Futuriste: Donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909–1944. Milano: Edizioni delle donne, 1982; *Bentivoglio M., Zoccoli F.* Women Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History. New York: Midmarch Arts Press, 1997; *Re L.* Futurism and Feminism // Annali d'Italianistica. Women's Voices in Italian Literature. Tempe: Arisona State University, 1989. V. 7. P. 253–272; *Contarini S.* La Femme futuriste: Mythes, modèles et représentations de *la femme* dans la littérature futuristes, 1909–1919. Nanterre: Publidix-Presses Universitaires de Paris X, 2006; а также специальный выпуск «International Yearbook of Futurism Studies»: Woman Artists and Futurism. Berlin: De Gruyter, 2015.

роман-коллаж «Женский живот», подписанный ею вместе с Маринетти [23]. Кроме того, многие футуристки публично критиковали Маринетти за утверждения в книге «Как соблазнять женщин», что женщина как животное готова отдаться мужчине в любой момент.

Установление фашистского режима положило конец этому феминистскому оживлению внутри футуризма и заставило многих женщин-футуристок свернуть свою деятельность (наиболее драматично сложилась биография Евы Амендолы Кюн), тогда как для итальянских женщин в целом фашистская гендерная политика означала возврат к исключительно патриархальной трактовке женщины как жены и матери прежде всего. Кроме того, в области творческого выражения женщины при Муссолини были возвращены к декоративно-прикладному искусству, часто понимаемому как домашнее рукоделие и обустройство повседневности [25, *48*].

По замечанию Лучии Ре, «Футуризм был первым литературным или эстетическим движением в Европе, которое активно поощряло участие женщин, исторически исключенных из сферы культурного производства, традиционно предназначенной для мужчин» [25, *52*]. Тот факт, что такие разносторонне одаренные, эманспирированные женщины, как Ружена Заткова, Бенедетта Каппа, Мариза Мори (Мария Луиза Лурини), Барбара (Ольга Бильери), Футурлуче (Эльда Норки) и др. на определенном этапе своей деятельности сочли движение футуризма адекватной для себя средой, на мой взгляд, свидетельствует, что провокационные заявления Маринетти в отношении женщин не помешали футуризму сформулировать предельно актуальную освободительную гендерную повестку.

На протяжении XX века Маринетти бесконечно упрекали в связи с фашизмом и более того – в том, что его эстетика есть выражение фашистской эстетики, что Маринетти олицетворяет собой фашистский стиль, однако стоит задуматься о том патриархальном идеале семьи, который пестовал фашизм (равно как и прочие тоталитаризмы XX века), чтобы убедиться как мало общего у футуристского субверсивного гендера с правой политикой. По мысли Харауэй, «киборганическая политика – это борьба за язык и борьба против идеальной коммуникации, против одного кода, который в совершенстве переводит весь смысл, – этой центральной догмы фаллогоцентризма» [20, *70*]. В этом смысле видеть в футуристском мифе об искусственной жизни исключительно мизогинию и культ насилия над природой значит продолжать пользоваться одним кодом, в котором «женская телесность означает техники материнства» [20, *80*], тогда как современная мысль и догоняющая ее наука обращены к биотехнологической возможности «радикального гостеприимства» – вынашиванию любого существа в любом существе.

Литература

1. *Адзари Ф.* К обществу защиты машин // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941 / Сост. Е. Лазарева. М.: Книгоиздательство «Гилея», 2020. Том 2. С. 192–197.
2. *Баева Л.В.* Образ киберчеловека в современной науке и культуре // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. № 1 (9), июнь 2015. С. 56–69.

3. *Бобринская Е.* Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 71–93.
4. *Бобринская Е.* Роман-брандер // *Маринетти Ф.-Т.* Футурист Мафарка: Африканский роман / Пер. В. Шершеневича. М.: Изд. кн. магазина «Циолковский», 2016. С. 5–37.
5. *Боччони У., Карра К., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж.* Футуристская живопись – технический манифест / Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941 / Сост. Е. Лазарева. М.: Книгоиздательство «Гилея», 2020. Том 1. С. 205–209.
6. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 605–635.
7. *Жайворонок Д.* Киборги из чрева беременного монстра: теоретические фигуры Донны Харауэй // *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х / Пер. А. Гараджи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 113–126.
8. *Лазарева Е.* «Человек, умноженный Машиной» // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 90–113.
9. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. В.Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2014.
10. *Маринетти Ф. Т.* Как соблазняют женщин: кухня футуриста / Пер. И. Ярославцевой. М.: Текст, 2017.
11. *Маринетти Ф. Т.* Манифест-программа футуристической политической партии // Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933 / Сост., пер., вступ. ст., коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. С. 88–95.
12. *Маринетти Ф. Т.* Против брака // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941 / Сост. Е. Лазарева. М.: Книгоиздательство «Гилея», 2020. Том 2. С. 140–143.
13. *Маринетти Ф. Т.* Стальной альков / Пер. И. Ярославцевой. М.: Изд. кн. магазина «Циолковский», 2019.
14. *Маринетти Ф. Т.* Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914.
15. *Маринетти Ф. Т.* Футурист Мафарка: Африканский роман / Пер. В. Шершеневича. М.: Изд. кн. магазина «Циолковский», 2016.
16. *Мортон, Тимоти*. Квир-экология / Пер. А. Ликальтер // Художественный журнал. № 105. М.: 2018. С. 16–31.
17. *Сен-Пуан В.* Манифест футуристской женщины // *Маринетти* <*Ф.Т.*>. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб.: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. С. 194–200.
18. *Сен-Пуан В.* Футуристский манифест сладострастия // *Маринетти* <*Ф.Т.*>. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб.: Кн-во «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. С. 201–206.
19. *Филюк, Олег*. Война процессоров, фрагмент из задуманного ремейка Пассажей Беньямина «Архитектура процессора 486DX4» / публ. А. Митрофановой // Художественный журнал. № 105. М.: 2018. С. 45–51.
20. *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х / Пер. А. Гараджи. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
21. *Berghaus G.* Futurism and the Technological Imagination poised between Machine Cult and Machine Angst // Futurism and the Technological Imagination / ed. G. Berghaus. Rodopi, 2009. P. 1–36.
22. *Di Bosso, Renato e Ignazio Scurto*. Il Macchinesimo (1933) // Manifesti proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944 / A cura di L. Caruso. 2 vol. [260]. Firenze: S.P.E.S., 1990.
23. *Marinetti F. T., Enif Robert*. Un ventre di donna: romanzo chirurgico. Milan: Facchi, 1919.
24. *Mazis G.* Humans, Animals, Machines: Blurring Boundaries. Albany: State University of New York Press, 2008.
25. *Re, Lucia. "Italian Women Artists and Writers":* Handbook of International Futurism / G. Berghaus, ed. Berlin: De Gruyter, 2019. P. 48–60.
26. *Rosa Rosa*. Le donne del posdomani // L'Italia Futurista. Firenze. 1917. 17 giugno.
27. Rosa Rosa. Una donna con tre anime: romanzo / A cura di Claudia Salaris. Milano: Edizioni delle Donne, 1982.
28. *Stelarc*. The hum of the hybrid . URL: http://stelarc.org/?catID=20317 (дата обращения 10.03.2021).
29. *Wark McKenzie*. From Marx to Haraway // *Wark McKenzie*. Molecular Red: Theory for the Anthropocene. London: Verso, 2015. P. 132–182.

Борис Воскресенский
Boris Voskresensky

Художественное творчество и психические расстройства

Artistic creation and mental disorders

Аннотация. Взаимоотношения творчества и психических расстройств (речь идет о личности художника – в широком смысле) – предмет бесконечных дискуссий. Длительное время эта проблема решалась в русле психиатрической концепции дегенерации-прогенерации.

Однако содержательное решение проблемы невозможно без четкого определения психики и психического расстройства. Разделяемая автором трихотомическая концепция строения личности (дух–душа–тело) в соединении с теорией «естественного семантического метаязыка» и « языковой антропологией» А. Вежбицкой позволяет обосновать реальность психики – души и, следовательно, психических расстройств как таковых.

Дается характеристика основным группам психических расстройств. Обосновывается отказ от рассмотрения роли бессознательных структур психики.

Приводятся основные варианты взаимоотношения «духовного» и «душевного» (соответственно – творческой продукции и болезненных переживаний): 1) совпадение (идентичность), 2) частичное взаимное наложение, 3) полная независимость, автономия. На основе данных психиатрической научной литературы указываются наиболее характерные особенности изобразительного творчества больных. Обсуждаются некоторые особенности художественных произведений, предпочтительные для психических расстройств определенной природы, соотношение красоты и «зла» в понимании психиатра.

Затрагивается феномен духовного возрастания – и творческого, и личностного – при наличии у художника душевного расстройства. Рассмотрение проблемы переводится на антропологически-экзистенциальный уровень, на котором, словами одного из современных библеистов, утверждается, что божественное безумие телеологично.

В заключение автор солидаризируется с мнением авторитетного отечественного психиатра профессора Д.Е. Мелехова, утверждавшего, что «гениальность, конечно, не болезнь. Но болезнь гения – является фактом большой художественной и духовной значимости».

Ключевые слова. Творчество, трихотомия, дух, душа, тело, дегенерация, прогенерация, психическое расстройство, личность.

Abstract. The relationship between artistic creation and mental disorders (referring to the personality of an artist – in a broad sense) is the subject of endless debates. This problem used to be solved in line with the psychiatric concept of degeneration-progeneration for a long time.

However, it is impossible to find a meaningful solution to this problem without a clear definition of the psyche and mental disorder. The trichotomous concept of personality structure (spirit-soul-body), supported by the author, joint with the theory of «natural semantic metalanguage» and «language anthropology» proposed by A. Vezhbitskaya allows substantiating the reality of the psyche-soul and, therefore, mental disorders as such.

The article provides characteristics of the main groups of mental disorders. The refusal to consider the role of unconscious structures of the psyche is explained.

The main options of the relationship between «spiritual» and «mental» are provided (respectively – products of creation and painful experiences): 1) coincidence (identity), 2) partial mutual overlay, 3) full independence, autonomy. According to the data of psychiatric scientific literature, the most characteristic features of patients' creative work are distinguished. The article discusses some features of artistic works, preferred for mental disorders of a certain nature, the ratio of beauty and «evil» in the understanding of the psychiatrist.

The phenomenon of the spiritual growth of an artist with a mental disorder – both creative and personal – is considered. Consideration of the problem is transferred to an anthropological and existential level, at which, in the words of one of the modern biblicists, it is argued that divine madness is teleological.

In conclusion, the author solidifies with the opinion of the respected Russian psychiatrist Professor D.E. Melekhov, who argued that «Genius, of course, is not a disease. However, the disease of genius is a fact of great artistic and spiritual significance».

Keywords. Creativity, trichotomy, spirit, soul, body, degeneration, progeneration, mental disorder, personality.

Введение

Взаимоотношение этих двух форм психической деятельности было и остается областью, по-особому притягивающей профессиональное и общественное внимание[1]. При дискуссиях между медиками и специалистами других областей знания она почти всегда оказывается яблоком раздора. Как провоцирующие яростный спор могут восприниматься даже только названия книг этой тематики: «Гениальность и помешательство» Ч. Ломброзо [25], «Гениальные люди» Э. Кречмера (автор – выдающийся немецкий психиатр) [21], «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники» П.И. Карпова [18], «Психиатрия и искусство» В.П. Самохвалова, В.Е. Кузнецова [29], «Безумные грани

[1] В психиатрии эта область исследования обозначается разными терминами. Наиболее употребительные – патография, психобиография, эвропатология. Мы предпочитаем первый и подразумеваем под ним рассмотрение жизни, творчества и произведений художника (в самом широком смысле) осуществляемое с позиции врача-психиатра.

таланта» [5], «Классики и психиатры» И. Сироткиной [33]. Перечень можно продолжать долго.

Разногласия не случайны. Психиатрию нередко обвиняют в том, что она покушается на самое сокровенное в человеке, на его психическую, личностную индивидуальность, то объявляет болезнью талант, альтруизм, служение идеям и идеалам, то отказывает в своем диагнозе закоренелому преступнику. Варианты могут меняться местами, проблема остается. Наверное, поэтому в дореволюционной отечественной публицистике находим упоминание о «естественной ненависти к психиатрам».

Общество в большинстве своем отстаивает безграничную личностную свободу, свободу самовыражения, а психиатрию упрекает в гипердиагностике психических расстройств – расширении рамок психической патологии и как следствие – в стигматизации («наклеивании ярлыка» сумасшествия) любой психической неординарности. Еще один пункт в этих обвинениях – субъективизм оценок. Причем здесь имеется в виду не столько узкий (в положительном смысле, то есть высокий) профессионализм врача, сколько, как говорят критики, выстраивание диагноза по меркам своих политических симпатий. Действительно, в патографиях имеются такие примеры. Так И. Сироткина [33] напоминает, что оценка душевного состояния авторов (прежде всего писателей – речь идет о Ф.М. Достоевском и о Н.В. Гоголе в связи с «Выбранными местами…») производилась в соответствии с общественно-политическими воззрениями исследователей – демократическими, прогрессивными или консервативным.

С другой стороны, в наши дни происходит «психиатризация» массового сознания. Психическая патология становится полноправным компонентом культуры, когда любая душевная, а особенно сексуальная дисгармония личности художника расценивается как достовернейшее свидетельство посвященности, избранности, что также не способствует прояснению проблемы. Да, стигмы есть стигмы, но все же это не нимб, а вериги.

Классики психиатрии подходили к вопросу очень взвешенно. Так К. Ясперс, известный всему культурному миру прежде всего как выдающийся философ, подчеркивал: «Суждения подобного рода, если они выдвигаются психопатологом, следует оценить как субъективные, любительские и, в общем, малоинтересные, (а с точки зрения многих – откровенное неприемлемые и вызывающие раздражение). Патография требует к себе самого деликатного подхода» [46, *872*].

Действительно, всматриваясь в душевный облик художника, следуя по его жизненному пути, очень важно не сбиться на коллекционирование забавных или нелепых поступков. Автор «Психиатрических бесед на литературные и общественные темы» профессор-психиатр Н.Н. Баженов [4] призывал не оскорблять чувство пиетета в читателе при патографическом разборе.

Постановка проблемы

Сложность проблемы в целом определяется тем, что как творчество (в самом широком смысле), так и психическая патология представляют собой нечто новое во внутреннем мире личности, в духовном богатстве всего общества – психическую продукцию. При этом как художественные образы выстраиваются по присущим им законам (даже не всегда рефлексируемым автором), так и психическое расстройство – психопатологические переживания – организуется по достаточно строгим правилам (что и позволяет осуществлять диагностику), которые, добавим, конечно, неподвластны разуму больного[1]. И там, и там в момент рождения нового, необычного переживания имеют место особое внутреннее состояние, душевное напряжение. Не случайно говорят о муках творчества. Лабильность психики как следствие высокой самоконцентрации художника особенно подчеркивает О.А. Кривцун в «Психологии искусства» [20]. Неординарность личности Мастера и его творений порой наводят на мысль: не скрывается ли за ними болезнь? И действительно, душевное заболевание многих выдающихся деятелей искусства – общеизвестный факт. Условия антиномного разрешения противостояния «гениальность и помешательство» были сформулированы тем же Ясперсом: «… приемлемая, интересная для читателя патография обязательно должна исходить из таких предпосылок как уважение к человеку, который служит объектом описания, и определенная (не мешающая откровенности) дистанцированность от него» [46, *872*].

Им же обозначены трудности, возникающие как на этом пути, так и при психиатрической диагностике в целом, вне пространства патографии: «Психиатрия вводит врача в мир, лежащий по ту сторону уже знакомых ему дисциплин. Основой его образования служат главным образом химия, физика и физиология; психиатрия же предполагает совершенно иную основу. Вот почему психиатрия, практикуемая врачами без гуманитарной подготовки, не производит впечатления полноценной, систематически разработанной дисциплины» [46, *64*].

Чтобы соблюсти эти требования, необходимо сформулировать некоторые важные понятия, которые до сих пор остаются дискутабельными – что есть человек, его психика, где «располагается» творческая продукция, а где – психическое расстройство?

Немного истории

Научная – в эмпирически-позитивистском понимании (прямолинейность причинно-следственных отношений, максимально возможная

[1] Это сопоставление позволило нам определить диагностическое мышление психиатра как образное, когда сравнивается душевный облик-образ больного, преобразующийся по ходу заболевания [12]. Современные анкеты и тесты принципиально ничего не меняют, они лишь формализуют этот подход.

объективизация и формализация всех материалов исследования) – психиатрия начала формироваться в середине XIX века. Концепция вырождения (дегенерации), построенная на пока еще интуитивно улавливаемых закономерностях генетики, утверждала, что определенное неблагоприятное сочетание физических и нравственных признаков получает – в нисходящем ряду поколений (от 3 до 5) – все более неблагоприятно-патологические качества – от «нервозности» до «идиотизма» (термины далеки от современных диагностических определений). В художественной форме эти идеи воплотились в различных литературных – отечественных и зарубежных произведениях той поры. Их рассмотрению посвящена монография Р. Николози [28]. Точкой отсчета, первопричиной этого «падения» считался первородный грех.

Позднее, впитав в себя положения биологическо-эволюционной теории, это учение поменяло некоторые свои оценки. Утверждалось, что постепенно, от поколения к поколению, человечество совершенствуется, а вырождение – лишь особое – патологическое образование, которое в некоторых случаях может давать особые – ценностно, духовно, эстетически значимые плоды. Так появилось понятие высших вырождающихся (прогенерация). Выдающийся отечественный психиатр конца XIX–начала XX века профессор Баженов писал: «В случае “больных гениев” следует говорить не об инволюции, а об “известной дисгармонии, неустойчивости, происходящей, быть может, не от прирожденного убожества (дегенерация), а от неполноты, незавершенности создания высшего психического типа (прогенерация, конечно, неполная, несовершенная)”» [33, *93*][1]. На этой почве выросли идеи и практики психогигиены и евгеники.

В нашей стране этот подход благополучно пережил Октябрьскую революцию. Предполагалось открывать специальные лечебницы и санатории для гениальных людей, планировалось организация «Института гениального творчества», выходил журнал «Клинический архив гениальности и одаренности». Однако собственно психиатрические научные идеи этого движения многим компетентным медикам представлялись весьма упрощенными, а возможная при таком подходе компрометация тех или иных персонажей (объектами рассмотрения были М. Горький, Л. Толстой, основатели религиозных учений) была сочтена недопустимой. Работа была свернута.

Но научные идеи не исчезают насовсем. Некоторые современные исследователи полагают, что «есть множество оснований предполагать, что культура, являясь продолжением биологии человека, развивается и совершенствуется именно благодаря психопатологии и потому, что аномальные варианты не подвергаются воздействию естественного отбора или даже имеют селективные преимущества» [29, *9*]. Это мнение согласуется

[1] Дореволюционные отечественные ученые (Баженов Н.Н. [4], Ковалевский П.И [19], Чиж В.Ф. [39] и др.) оставили после себя обширный корпус трудов по патографии. Полагаем, что эти труды правомерно расценивать как одно из направлений гуманистической деятельности профессоров-психиатров [14].

с воззрениями выдающихся генетиков: «Сильнейшие, наиболее самонадеянные стремятся к тому, чтобы попирать слабых. Но влияние этого космического процесса на эволюцию обществ тем сильнее, чем грубее форма их цивилизации. Социальный прогресс является средством, ограничивающим на каждом шагу могущество процесса космического и выдвигает на смену ему другой процесс, который мы можем назвать этическим. *Результатом этого процесса может оказаться переживание не тех, кто наиболее приспособлен к общим условиям существования, а тех, кто* приспособлен к условиям существования наилучшего, в смысле этическом»[1] [44, *11*].

Трихотомия

Однако и ныне задача разграничения творческой продукции и психопатологических переживаний остается нерешенной до конца. Действительно, сделать это непросто. Необходимо каким-то образом структурировать психику. Современные подходы осуществляют это по-разному. Так В.П. Самохвалов [29[использует различные системы – онтологически-структуралистскую, фунгиформную, оптическую, по типу ризомы. Нам ближе построения С.С. Хоружего [38], (представленные им не для решения патографических задач, а в контексте «синергийной антропологии»). Изначально присущий психике «выход из себя»[2], ее самопревосхождение, выход за «антропологическую границу», ее сверхбытие могут осуществляться в трех направлениях (условно обозначим их как «струи», к этому образу мы еще раз обратимся в конце настоящей работы): 1) к Богу – духовные практики; 2) в виртуальный опыт (позволим себе преобразовать эту позицию применительно к нашим задачам в опыт эстетического переживания, равно относимый и к художнику, и к зрителю-слушателю-читателю); 3) в безумие. Безумие трактуется Хоружим как философом достаточно широко, и поэтому психопатологические (болезненные) переживания в каких-то ситуациях могут отождествляться (сторонним наблюдателем или самим их носителем) с религиозными (духовными в узком смысле) и эстетическими. Избежать такого смешения (что важно как с общечеловеческо-гуманистической, так и профессиональной психиатрическо-диагностической точек зрения) позволяет трихотомическая концепция личности: дух–душа–тело, введенная в отечественную психиатрию выдающимся советским (в лучшем смысле слова) психиатром профессором Д.Е. Мелеховым [26] и взятая им из христианской антропологии.

Визуально трихотомию удобно представить в виде трех концентрических расходящихся окружностей (овалов, они выразительнее показывают

[1] Отдавая себе отчет в неоспоримо высоком авторитете В. Эфоримсона как ученого и гражданина, предлагаем читателям самостоятельно решить вопрос о том, насколько буквально следует понимать этот тезис.

[2] Понятие, использовавшееся В.С. Соловьевым…, а до него – богословами, в частности, Св. Августином – «восхождение выше себя (supra se)» – цит. по Т. Мертон [27, *109*].

иерархические взаимоотношения компонентов). Внутренний круг – тело – внутренние органы (головной мозг, сердце, легкие, желудок и т.д.) и системы органов (нервная, сердечно-сосудистая, дыхательная, пищеварительная и т.д.) – внутренний круг – это область соматической медицины – терапии, хирургии, офтальмологии и т.д. Душа (средний круг) – душевные процессы (ощущения, восприятия, мышление, память, эмоции, воля и др.) – это «органы», «инструменты» психической деятельности. Психические (теперь, полагаем, становится содержательнее несколько устаревшее, но более точное определение – душевные) болезни – это, прежде всего, искажение, разрушение именно душевных процессов[1]. Наружный круг – дух – это то, что человек ставит выше себя, ради чего он живет. Дух – ценностная, творческая сфера. Вера, искусство, наука, прочие формы, выражаясь языком прошлых десятилетий, общественного сознания – вот чем заполнена духовная сфера.

Нельзя не сказать, что трихотомия – в виде биопсихосоциальной модели психических расстройств – в современной психиатрии пристутствует. Но «психическое» – душевное в ней чаще всего понимается как эпифеномен «биологического» или же как реакция «социального», а не самостоятельная структура.

Реальность души

Реальность-автономность психического-душевного может быть обоснована. Мы имеем в виду исследования польского лингвиста А. Вежбицкой [11]. Сопоставляя различные языки – европейские, жителей других континентов, многочисленных островных государств – она и ее коллеги показали, что наряду с практически неисчерпаемым лексическим многообразием народов, традиций, укладов жизни существует около 60 слов универсальных, общих для самых различных культур – и европейских, и от нас отдаленных («естественный семантический метаязык»), ни к чему более не сводимых, однозначных по смыслу и ситуации их употребления.

Среди этих 60 есть те, которые составляют «языковую модель человека». Это универсальные – единые понятия для всех людей и определенных переживаний – глаголы видеть, слышать, чувствовать, знать, думать, делать и др. Правомерно утверждать, что они констатируют душевные процессы, которые на языке науки психологии обозначаются как восприятие, мышление, эмоции и т.д.[2]. Это те нематериальные «кирпичики», те «инструменты», которыми проявляет себя душа.

[1] Сказанным не отрицается важнейшая роль головного мозга в осуществлении психической деятельности. Но вместе с тем психические (душевные) процессы-переживания не могут быть, по нашему мнению, полностью переведены на язык анатомии и физиологии.

[2] Эти психологические категории возникли в ходе культурно-исторического развития человечества: «Сознание всегда инстинктивно находит слова для обозначения реально существующих вещей.» [45, *21*].

Чрезвычайно важны еще два слова из перечня А. Вежбицкой – «жить» и «умирать», равно относящиеся и к телу, и к психике. Они констатируют, что все эти процессы (и телесные, и душевные) являют себя именно и только через жизнь, но обречены на гибель. То есть возможность, точнее говоря, неизбежность гибели–болезни–смерти присуща человеку, в частности, его психическим процессам изначально. Этим утверждается, объективируется понятие психического расстройства как нарушения–искажения–ослабления–распада душевных процессов[1].

Но «Дух, как таковой, не может заболеть…» [46, *871*], хотя духовность может быть, как говорят богословы, и светлая, и темная, и высокая и низкая[2]. По нашему мнению, трихотомия может служить методологической основой клинической (то есть занимающейся болезненными – психопатологическими переживаниями) психиатрии.

Именно разграничение «дух» и «душа» позволяет мудро и сострадательно ответить на вопросы о взаимоотношениях творческой одаренности и душевной болезни, «преступности и психических аномалий», религиозной веры и психического расстройства, о критериях нормы психического здоровья. Свое место принадлежит и телу [16].

Почти обязательную при обсуждении проблем творчества концепцию бессознательного мы не затрагиваем. Присоединяемся к тем исследователям (прежде всего к Юнгу), которые понимают бессознательные, глубинно-психологические процессы как начальные этапы общечеловеческого культурно-исторического становления, а не как извечно кипящий котел темных, агрессивных, с трудом обуздываемых влечений[3]. Бессознательное – не генератор творчества, а «наша смирительная рубашка, она делает нас стереотипными, стерильными, повторяемыми» [22, *108*].

Выдающийся иерарх современности митрополит Антоний Сурожский говорил (хотя, возможно, и с несколько другими акцентами): «Бессознательно не означает “неразумно” или “по глупости”, Это значит то, что он (художник. – *Б.В.)* вложил, превосходило его самого: он увидел нечто большее, чем сам мог осознать» [2, *55*].

Основные группы психической патологии

Трихотомия позволяет схематически и в то же время содержательно (то есть определяя диагностические оценки и характер лечебных

[1] Значительно упрощая реальные клинические ситуации, определим галлюцинации – «голоса», «видения» как расстройства восприятия, бред как патологическое мышление, апатию как опустошение эмоциональности, слабоумие как распад интеллекта.

[2] Очевидно, что такое понимание духовности отличается от богословского. Мы называем его клиническим, призванным решать лечебно-диагностические задачи.

[3] М. Бубер призывал не «обожествлять инстинкты, вместо того, чтобы освящать их в вере» [9, *420*]. Поэт А. Кушнер в последней строке стихотворения «В поместье у фон Мекк…» восклицает, (имея в виду музыку композитора – персонажа стихотворения, личность которого самоочевидна): «И счастьем дышит в ней, что было неприличным».

воздействий) распределить психические расстройства по причинам и «механизмам» их возникновения и развития. Варианты взаимоотношений «творчество и психическая патология» в группах будут однотипны, но их выразительность – различной.

Средний круг трихотомии

Творчество и болезнь

Отчетливее всего вариабельность проявляется в группе заболеваний, изначально разворачивающихся во втором круге – эндогенные (точнее – эндогенно-функциональные) на традиционном психиатрическом языке. Сюда в первую очередь входят расстройства шизофренического (и аффективного) спектров[1] – группы болезней, в возникновении которых ни собственно мозговые изменения, ни особые жизненные события-стрессы не играют существенной роли. Важна, но не абсолютна роль наследственной отягощенности. Не погрешая против истины, хотя и выражаясь не совсем научно, можно сказать, что по природе своей эти заболевания фатальны. Вместе с тем они ведут не к разрушению-опустошению души-психики, а к ее расщеплению («схизис» и есть расщепление, достаточно вспомнить схизму-церковный раскол). Излюбленная психиатрическая метафора, воссоздающая этот процесс[2] – «оркестр без дирижера, все музыканты на месте, а мелодии не получается»[3].

А.В. Шувалов и О.А. Бузик описывают взаимоотношение творчества и психической патологии у больных расстройствами шизофренического спектра следующим образом: «Больной шизофренией в своем творчестве создает свою особую, ему одному понятную реальность, перемешивая ее с миром обычных людей. В такой «среде» чаще всего и возникает гениальное произведение. Этот процесс мы попытались обозначить оригинальной формулой: талант /**T**-talent / + психическое отклонение, т.н. безумие, /**I**- insanity /

+ желание удержаться в реальной действительности /**R**-reality/

+ стремления поведать миру свои переживания, свою боль, свою инаковость /**E**-experience/. Четыре в одном **TIRE**. В реальности это сочетание присутствует не так механистично, хотя в принципе близко к нашему пониманию творческого процесса» [41, *16*].

[1] Конкретные проявления этих заболеваний очень разнообразны. Поэтому в наши дни принято говорить о «спектре», а не ограничиваться одним-единственным, но по существу очень богатым по содержанию термином.

[2] Слово «процесс» имеет здесь и узкопрофессиональный смысл, именно им подчеркивается «самодвижение», прогрессирование симптоматики.

[3] В редчайших случаях, увы, не имеющих практического значения, но, по нашему мнению, теоретически принципиально значимых, «дирижер возвращается» (профессиональное выражение психиатров). Литературным примером такого феномена является Дон Кихот.

Мы подходим к решению вопроса несколько иначе. Взаимоотношения духовного и душевного (соответственно – творческой продукции и болезненных переживаний) при болезнях этой группы оформляются в три варианта.

1. Вся творческая продукция состоит из болезненных переживаний. Круг душевных процессов как бы расширяется-расплывается, как чернильное пятно, поглощая собой сферу «духовного», но и такого рода опыт в каких-то случаях может быть осмыслен сторонним наблюдателем (читателем, зрителем, слушателем) как преобразующий мир, как возвышающий, эстетический.

2. Художественная деятельность осуществляется в сфере духовного по своим собственным законам, но при обострении состояния – приступе душевной болезни – патологические переживания включаются, вплетаются в эстетическую ткань (круги «духовное» и «душевное» частично накладываются друг на друга).

3. Творческо-художественные и психопатологические переживания «не соприкасаются», соответствующие круги автономны. Повторим сказанное в чуть иной, более краткой формулировке: 1– совпадение (идентичность), когда по существу речь идет о болезненной симптоматике, облеченной как бы в художественную форму; 2 – частичное взаимное наложение в период острого приступа болезни; 3 – полная независимость, автономия.

Так же, по-видимому, будут выстраиваться взаимоотношения при расстройствах аффективного спектра, причем относительная (по сравнению с шизофренической симптоматикой) простота маний (болезненных подъемов настроения и всего психического тонуса) и депрессий (болезненных спадов) делает организацию каждого из вариантов более очевидными.

Все эти соотношения – не умозрительные построения. Они нашли статистическое подтверждение в проведенном нами исследовании, правда, с другим контингентом – с душевнобольными-верующими [13]. Но это различие ценностных структур (вера или художественное творчество) при решении вопроса о соотношении духовного и душевного непринципиально. Трихотомический подход, как было сказано выше, универсален.

Под персонажами, субъектами этих трех вариаций нами подразумевались люди художественно одаренные, художники (пусть даже в самом широком смысле), поскольку «шизофреническое искусство может реально выражать душу больного шизофренией и представлять мир шизофренического мышления в его развитии только при условии определенного технического умения, а также при условии, что шизофренические признаки не затопляют картину целиком» [46, *357*, *358*]. Если же поставить на первое место не искусство, а болезнь, то вновь прибегая к путеводительству Ясперса, укажем, «…наиболее очевидные шизофренические признаки, сообщающие картинам и рисункам весьма характерный облик. Это бессмысленное, лишенное какого бы то ни было конструктивного единства умножение одной и той же линии или одного и того же предмета, абсолютно беспорядочные каракули или исключительная аккуратность,

которая представляет собой не что иное, как эквивалент вербигерации[1] в области живописи и рисунка» [46, *357, 358*].

Болезнь и творчество

Авторы специального издания-альбома «Изобразительный язык больных шизофренией» Бабаян Э.А., Морозов Г.В., Морковкин В.М., Смулевич А.Б. отмечают, что «художественная одаренность больных в равной мере проявляется во всех типах изобразительных текстов» [3]. Представляемые работы они систематизируют «по характеру изобразительного языка» (выражение авторов), но при этом подчеркивают, что «…влияние, которое оказывает патологический процесс на живописное творчество душевнобольных… не может анализироваться в рамках простых линейных закономерностей» [3].

1 – распад изобразительной формы-искажения, деформации, геометризм, кубизм, мрачные фантастические темы, отталкивающая эмоциональность, монохромность, преобладание графики. Стремление к творчеству (проявляющееся весьма своеобразно), обнаруживается с детства, затем оно включается в проявления болезни. Личностный облик и жизненный путь этих пациентов, как правило, отличается от, так сказать, естественного. Это конфликтность, расстройства влечений, незавершенное образование, особая система эстетических взглядов и при всем этом – переоценка самого себя. Отчетливо нарастает опустошение психических процессов.

2 – естественная изобразительная форма. Преобладают натюрморты, пейзажи, отражающие болезненный эмоциональный подъем или спад. Со временем они становятся все тусклее, стереотипнее. Но в целом течение заболевания достаточно мягкое. Занятия живописью – здесь реализация природной склонности.

3 – условная изобразительная форма – плоскостность пространства, локальность тона, цветовая декоративность, линейная орнаментальность, аппликационная уплощенность рисунка, условность и фантастичность образов. Чувствуется неумелость, детскость, изображение человека условно-схематическое. До манифестации болезни художественные склонности не обнаруживались. Преобладает острая симптоматика, а впоследствии – выраженные болезненные изменения психики. При всем этом необычность, странность произведений нередко оказывается привлекательной для аудитории. С обеднением психики выразительность произведений утрачивается, но сохраняется возможность механического, стереотипного воспроизведения прежних художественных решений.

Определенные заключения можно сделать и по отношению к принципам выбора больными художественных материалов. Результаты нашего (в соавторстве) небольшого по количеству больных исследования

[1] Вербигерация (лат. *verbum* – слово, *gerere* – создавать) – механическое повторение одних и тех же, либо близких по звучанию, преимущественно бессмысленных слов, фраз.

(тяжесть и течение заболевания различные) показали, что в большинстве случаев выбор графического материала зависел не столько от характера задания, сколько от личных предпочтений больных [15]. Так, пациенты могли использовать пастель даже в тех случаях, когда задание подразумевало карандаши или фломастеры. В других случаях участники психотерапевтической группы использовали только простые карандаши даже для большого рисунка. Больные обращали внимание на характеристики используемого художественного материала – форма, размеры фактура, цвет, консистенция. Выбор материала наряду с другими факторами определялся характерологическими особенностями пациента. Так, люди с тревожно-мнительным радикалом, обстоятельные, педантичные, использовали преимущественном, плотные материалы, позволяющие легко исправить рисунок (простой карандаш, уголь, мел). Пациенты с преобладанием демонстративных черт характера, наоборот, пользовались мягкими материалами, яркими красками. Они чувствовали себя более уверенно и не боялись испортить рисунок. Нередко, сосредоточившись на текучести красок, они отказывались от контроля над процессом, что приводило к созданию совершенно спонтанных, неожиданных произведений.

Иногда пациенты не проявляли интереса к графическим материалам, выбирали пластику, пользовались только пластилином или глиной. При этом они подолгу мяли, перекладывали, катали пластилин в руках. Известно, что искусство душевнобольных часто сравнивается с рисунками первобытных людей, народным искусством, творчеством древних. Возможно, при ряде психических заболеваний распад высших психических функций приводит к оживлению более древней – протопатической чувствительности, к которой можно отнести и осязание – одну из наиболее ранних, наиболее важных в детском возрасте форм чувствительности, обуславливающей формирование разграничение своего «Я» и окружающего мира

В двух других основополагающих группах психических расстройств на первый план, определяющий соотношение духовного и душевного, выходят иные факторы.

Наружный круг трихотомии – стрессовые расстройства

При болезнях, обусловленных духовными воздействиями (причины во внешнем круге – психические травмы, «удары судьбы», как романтически говорили психиатры сто лет назад), – прежде всего психогенных (стрессовых) реакциях – наиболее отчетливо выступает сама личность творца, его духовный облик (жизненные ценности), преломленный через характерологический (душевный) склад. Смерть близких, семейные, служебные конфликты и т.п. коллизии у человека ранимого, тонко эмоционального вызовут скорее всего депрессивную реакцию, у вспыльчивого (возбудимого, агрессивного) – болезненное озлобление, «борьбу

с несправедливостью», у замкнутого, чрезмерно «погруженного в себя» – еще большее своеобразное отчуждение от мира. Поэтому в этом же разделе мы вправе упомянуть об отдельной группе психической патологии – расстройствах личности или, выражаясь классическим психиатрическим языком – психопатиях.

Психопатии – не болезни в строгом понимании, которое подразумевает определенную –пусть иногда и не вполне отчетливую – причину, правила, «закономерности» течения и проявлений и определенный финал всей истории болезни. Психопатии – это патологические дисгармоничные характеры – слишком обидчивый, возбудимый или же слишком нерешительный, стеснительный, или же слишком претенциозный, эгоистичный; причем это «слишком» может быть достаточно конкретно описано, оценено[1]. Психопатии – это состояния, при них не происходит существенного изменения психического облика, возможны лишь количественные колебания.

Люди без дисгармонии, без диспропорций в характере также отличаются друг от друга по степени общительности–замкнутости, импульсивности–рассудительности, демонстративности–стеснительности и т.д. Это многообразие своеобразия закреплено в понятии акцентуации характера. Акцентуация – не болезнь, не патология. Она не создает для своего обладателя никаких проблем. Это – норма психического здоровья. Одни психиатры расценивают ее как крайние варианты нормы, другие включают сюда почти все человечество. Мы присоединяемся ко вторым, полагая, что акцентуация – это всего-навсего констатация индивидуальных психических различий (аналогично генетическим, иммунологическим, биохимическим и проч.)[2].

Итак, душевный склад, душевный облик (образ) человека в значительной мере определяет его отношение к жизни – поведение, восприятие-оценку происходящего, словом все в**и**дение мира.

[1] Эти понятия, критерии сформировались в ходе развития психиатрии в целом, прежде всего при изучении тяжелых психических заболеваний. Вот почему понять, оценить, «скорригировать» (термин весьма условный, точнее следует сказать – научить человека правильно обращаться со своим характером) патологический душевный склад – компетенция прежде всего психиатров. Но психологи и педагоги также во многом могут помочь «трудным характерам».

[2] Многообразие душевных обликов – составная часть духовного богатства человечества: «Все необходимо единому организму человечества, социальному обществу – и аутистическое мышление шизотимического математика, и практическая смекалка сангвинического мастера, и пунктуальность эпитимного бухгалтера, и сомневающаяся аналитическая въедливость психастенического психопата» [10, *63*].

По нашему мнению, психиатрическая норма психического здоровья – это отсутствие психического расстройства. Человек – существо прежде всего открытое, духовное. Для прояснения этой точки зрения укажем, что критерии нормы правовой, этнической, религиозной, социокультуральной и психиатрической не совпадают. Эта позиция, думается, смягчает бескомпромиссность вывода А.В. Шувалова и О.Ж. Бузика, утверждающих, что «творчеству психически здорового автора “окраситься” нечем, кроме конъюнктурных идеологических установок» [43, *15*].

Эти исходные позиции позволяют под соответствующим углом зрения рассматривать персонажей мировой беллетристики [24] и литературные произведения как таковые. В «Психиатрическом литературоведении» В.П. Белянина [6] предлагается типология художественных текстов – светлые, темные, печальные и др., основанная на эмоционально смысловых доминантах и психиатрической типологии личности. В этом же русле, но более многогранно, анализирует мировую культуру (прежде всего литературу) В.П. Руднев [32].

Внутренний круг трихотомии

Главенствующее место в нем занимает головной мозг – орган, посредством которого осуществляется психическая деятельность. При его заболевании, повреждении, страдании (первичном или вследствие нарушения многообразных телесных анатомо-физиологических процессов) наиболее явственно выступает несостоятельность и предпосылок, и содержания психической деятельности, завершающаяся слабоумием – «бестолковостью и беспамятливостью». Природа этого опустошения – структурное (макро или микро) повреждение головного мозга при его травмах, воспалительных, опухолевых, сосудистых и других заболеваниях, при интоксикациях (в том числе алкоголем и наркотическими веществами), нарушениях обменных процессов вследствие соматических (телесных) болезней.

Это, как говорил выдающийся отечественный невролог рубежа XIX–XX веков профессор Г.И. Россолимо: «…те болезни нервной системы, которых происхождение носит характер чисто случайный и не имеет никакого отношения ни к прирожденным свойствам человека, ни к роду его занятий. Такие болезни не находятся ни в какой внутренней связи с условиями и особенностями жизни нервной системы художественной натуры и мы не желали бы следовать примеру тех авторов, которые запутывают и без того сложный вопрос, включая в число данных для заключений такие формы как апоплексия мозга, инфекционные психозы, сифилитические болезни головного и спинного мозга и т.п. Для чистоты наших выводов обратим лучше внимание на те формы, которые чаще всего встречаются у людей с художественным талантом»[1] [31, *10, 11*].

Как и в двух предыдущих группах-кругах трихотомии, соприкосновение, взаимоналожение «духовного» и «душевного» у этих больных может объяснять всплеск (или даже дебют) творческой продуктивности, обнаруживающийся после манифестации болезни. Активизация (здесь – болезненная) психических процессов способна (при творческой одаренности, ранее по каким-то причинам не имевшей возможности проявиться) приносить художественные плоды. Но по мере прогрессирования заболевания их содержательность тускнеет, распадаются, разрушаются и форма, и содержание-смысл.

[1] Последнее предложение имеет ввиду «болезни среднего круга» трихотомии.

Красота и «зло» – взгляд психиатра

«…предельный смысл вещей можно определить как красоту – или, наоборот, как уродство» [2, *24*].

И здесь, естественно, вспоминается «красота спасет мир» Ф.М. Достоевского – высказывание, воспринимаемое многими как пророчество. Но его, как подчеркнул в своей Нобелевской лекции И. Бродский, следует понимать скорее в прикладном, чем в платоническом смысле, ибо «дело не столько в том, что добродетель не является гарантией создания шедевра, сколько в том, что зло, особенно политическое, всегда плохой стилист» [7, *303*]. Зато «…человек со вкусом, в частности литературным, менее восприимчив к повторам и ритмическим заклинаниям, свойственным любой форме политической демагогии». «Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее, хотя, возможно, и не счастливее» [7, *303*].

В контексте наших размышлений преобразуем зло из категории этической в психопатологическую, и тогда «зло» выступит как эмоциональные[1] поведенческие и интеллектуальные расстройства, как упрямство, инертность, ригидность, прямолинейность мышления, сцепленные со склонностью к вспышкам озлобления, взрывам ярости – т.н. психоорганический или энцефалопатический[2] синдром – состояние (разной степени выраженности), предшествующее слабоумию. Деятельность таких лиц всегда разрушительна, деструктивна по своим механизмам и эффектам, даже если направлена на благородные, гуманистические, созидательные цели («Как подзол раздирает/ бороздою соха,/ правота разделяет/ беспощадней греха» [8, *407*]. В этом и проявляется «плохой стилист». Эстетическое же переживание, эстетическое развитие – одно из мощных средств, разрушающих эту односторонность, формирующих духовно и нравственно свободную личность И. Бродский ставил эстетику выше этики. Так взаимодействуют, не будучи связаны напрямую, духовное и душевное в человеке[3].

Обсуждение и некоторые итоги

Представленные три варианта соотношений «духовного= творческого» и «душевного=психопатологического» были предложены почти столетие назад известным отечественным психиатром профессором М.П. Кутаниным [23] при обзоре работ зарубежных исследователей и анализе собственных наблюдений. Но в этой и других его публикациях особое

[1] Наиболее характерное – дисфория – тоскливо-злобное настроение.

[2] От *encephalon* – головной мозг, *pathia* – страдание, болезнь.

[3] Сказанное не означает, что художественные произведения могут быть созданы только высокообразованными людьми. Достаточно вспомнить Бродского и Сарамаго. «Дух дышит, где хочет…» (Ин. 3:8). Но это уже отдельная тема. Как и коллизия «гений и злодейство».

внимание уделялось как раз заболеваниям, исходящим из внутреннего круга, обусловленным тяжелыми поражениями головного мозга (актуальность которых в наши дни, к счастью, снизилась), а о трихотомии, определении ее слагаемых не упоминалось совсем.

Исследователями также предпринимались попытки сопоставить характер творческой деятельности и выявляемые психические расстройства. Так А.В. Шувалов и О.Ж. Бузик установили, что у писателей и поэтов преобладает алкоголизм, а у философов и религиозных деятелей он не встречается вовсе (имеется в виду обследованный контингент). Для художников оказались предпочтительными заболевания с шизофренической симптоматикой [42, *11*]. Эти же авторы формулируют и другое обобщение-разграничение: «В одном случае психическое нарушение может способствовать творчеству, стимулируя и своеобразно расцвечивая его, в другом (более редком) – оставаться индифферентным, в третьем – угнетать или полностью разрушать творческий потенциал» [43, *24*].

О необходимости и плодотворности разграничения «духовного» и «душевного» говорили (хотя и не всегда с использованием этих понятий) и классики психиатрии. Вот высказывание П.Б. Ганнушкина [17, *168*], одного из основоположников отечественной пограничной психиатрии (группы расстройств, располагающихся между нормой и явной, «самочевидной» душевной патологией): «…надо еще помнить, что в создании гениального произведения принимает участие два фактора: среда (эпоха) и творческая личность[1]. Историю интересует только творение и главным образом те его элементы, которые имеют не личный, индивидуальный, а общий, непреходящий характер. Творческая личность, отступая перед историей на задний план, по своей биологической ценности вовсе не должна обязательно иметь то же положительное значение, какое объективно принадлежит в соответствующей области ее творению. Спор о том, представляет ли гениальная личность явление дегенерации или прогенерации по существу бесполезен и является в значительной мере результатом незакономерного смешения биологической и социологической точек зрения».

Не это ли имел в виду А.С. Пушкин [30], когда восклицал в письме к П.А. Вяземскому: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе».

Эта же мысль, но сформулированая с другими акцентами звучит в одной из его «Маленьких трагедий»: «Ты, Моцарт, не достоин сам себя». Духовной (эстетической) высоте (глубине) художественного произведения совсем необязательно соответствует совершенство, ангелоподобность душевного облика (характера) их авторов.

[1] Не имея возможности обсуждать это подробно, уточним, что в контексте нашего подхода «среду» правомерно соотносить со сферой духовных ценностей, а «личность» – с психическими (душевными) процессами.

Заметим, что при соматической патологии разграничение художественного уровня произведения и полноты телесного здоровья его создателя представляется самоочевидным и беспроблемным: нас практически никогда не интересует, не затрагивает проблема благополучия печени, сердца, почек писателя, художника, композитора.

С другой стороны, при размышлении на тему «талант и психическое расстройство» естественным образом вспоминается общераспространенная точка зрения, провозглашающая, что больные шизофренией – люди будущего. В пользу этого высказывания существуют некоторые впечатляющие, хотя и спорные медицинские и биологические аргументы. А в контексте наших размышлений обратим внимание на неожиданность ассоциаций, сопоставление несопоставимого, захватывающую парадоксальность суждений, уникальность форм и образов – визуальных, музыкальных, языковых, пластических. Все это может восприниматься читателем, зрителем, слушателем как эстетическое открытие, проторение новых путей в искусстве, в духовной жизни человечества. Как пример укажем недавно вышедший сборник «Футуризм и безумие» [37], включающий как воспроизведение работ столетней давности (с тем же названием), так и очерки современных исследователей проблемы.

Даже если оценивать эту точку зрения как оптимистическую, созидательную, нужно ни на минуту не упускать из виду, что наряду с художественным созиданием в психике Мастера происходит (непрерывно или скачкообразно, с короткими или весьма продолжительными интервалами) болезненное преобразование-деформация и/или опустошение, распад душевных процессов. И о каких-то художественно-клинических наблюдениях правомерно будет сказать словами Ясперса; «Быть может, величайшая глубина метафизического переживания, ощущение абсолютного, священного и благодатного дается в сознании восприятия сверхчувственного лишь тогда, когда душа расслабляется настолько, что после этого остается уже в качестве разрушенной» [47, *155*].

И все же вопрос остается мучительно открытым. В «Идиоте» Достоевского читаем: «*Раздумывая об этом мгновении уже в здоровом состоянии*, <…> он часто говорил себе, что все эти молнии и проблески высшего бытия *не что иное как болезнь*, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, *он дошел, наконец, до чрезвычайно парадоксального вывода*: *что же в том, что это болезнь*? Какое до этого дело, что это напряжение ненормально, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженное молитвенное слияние с самым высшим синтезом жизни».

«Впрочем за диалектическую часть своего вывода он не стоял; отупение, душевный мрак, идиотизм стояли перед ним яркими последствиями этих высочайших минут…»

«Что же в самом деле делать с действительностью?» [26, *51*, *52,* выделено Д.Е. Мелеховым].

Чуть ниже Мелехов дает ответ на этот вопрос: «Такой вывод предполагает моральную ответственность человека и за противоположные обусловленные болезнью состояния злобы, агрессии, жестокости и т.п.» [26, *53*]. Клинически, психиатрически здесь подразумевается критическое отношение пациента к имеющимся у него расстройствам, осознание их болезненности и вместе с тем нравственной, христианской, «просто человеческой» недопустимости. Возможен и иной механизм такого рода преобразования – встречаются пациенты, душевный склад, характер которых после приступов психического расстройства *своеобразно* улучшается (увы, нечасто), в исключительных случаях приближаясь, в частности, к уровню святости[1]. Медицински это оценивается как определенная компенсация психических нарушений, обусловленных острым периодом, то есть *собственно болезнью*. На психиатрическом языке некоторые варианты такого перерождения обозначаются как другая, вторая или новая жизнь. Социумом этот феномен может духовно оцениваться и приниматься как «возрастание» – личностное, религиозное, художническое.

Нередко это переосмысление (как и переоценка художественных произведений как таковых, без связи с проблемой душевного здоровья) происходит со временем. Это обстоятельство отмечает и авторитетный отечественный психиатр академик А.С. Тиганов: «Часто мы восхищаемся произведениями искусства, которые не были поняты, более того, отвергались современниками, в то время как признание их значимости или гениальности – удел более поздних поколений. Это в значительной мере относится к талантливым произведениям, созданным деятелями искусства, страдающими психическими расстройствами» [35, *5*].

По-своему, с подчеркнуто личностными оценками об этом писал более ста лет назад – в 1900 году уже упоминавшийся нами невролог профессор Россолимо: «Другая сторона искусства наших дней заключается в той специальной его окраске, которая заставляет меня упомянуть о любопытном наблюдении над самим собой: когда лет 15 назад мне впервые пришлось рассматривать рисунки и читать стихи психически-больных, на меня большинство подобных произведений искусства произвело глубокое впечатление своей внешней уродливостью и диким содержанием – до того они резко отличались своим патологическим характером от того, что давала в то время живопись и поэзия; прошло всего 15 лет, и от этой беспредельной разницы осталось очень мало, – настолько в некоторых пунктах приблизились друг к другу произведения некоторых представителей больного и здорового искусств» [31, *38*]. Россолимо к этому сдвигу относился отрицательно.

Однако сами деятели искусств в наши дни в своих оценках более доброжелательны. Изучая «Особенности отношения людей творческих профессий к психически больным», Г.А. Андреева [1] выявила «принимающее

[1] Уместно напомнить сноску 3 на С. 498.

отношение» к душевнобольным со стороны художников, скульпторов, дизайнеров. Контрольную группу составили бухгалтеры, менеджеры, администраторы компьютерной сети. Группы были сопоставимы по личностным (характерологическим) особенностям. При этом подчеркивалось, что «художники» не обнаруживали «психопатологических способов функционирования».

Итак отдельные «струи» Хоружего (С. 491) могут смешиваться. Рассматривая эту динамику в другой парадигме, также здесь представленной, отметим, что компоненты трихотомии столь же взаимозависимы. «Душевное» (как и «телесное»[1]) может одухотворяться. Вполне возможна и противоположная направленность – «подчинение» «духовного» и «душевного» «телесному», в этих ситуациях на первый план выходят сугубо медицинские и нравственно-правовые проблемы. «Стихия психического» (заимствуем этот образ из беллетристики) живет по своим особым правилам. Абсолютизируемые попытки «расчленить» человека терпят фиаско.

Итак, вопросы – помогает ли болезнь творчеству, обогащает ли она личность – задаются самой жизнью (в частности и теми ситуациями, когда силой своего духа Художник преодолевает болезнь более или менее успешно). Смысл антиномии «талант и болезнь», «личность и болезнь», равноправного существования и взаимодействия слагаемых этой диады раскрыт (наверное, применительно к другим, но не менее экзистенционально напряженным ситуациям) отцом Павлом Флоренским: «Удел величия – страдание – страдание от внешнего мира и страдание внутреннее, от самого себя. Так было, так есть и так будет. Почему это так – вполне ясно: это отставание по фазе – общества от величия и себя самого от собственного величия. Ясно, свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонениями. Чем бескорыстнее дар, тем жестче гонения и тем суровее страдания» [36].

Современный отечественный библеист А.И. Шмаина-Великанова в своей монографии «Книга Руфи как символическая повесть», рассматривая эту библейскую историю как этапы, ведущие к рождению царя Давида и далее – к истории новозаветной, христианской, заключает (конечно, совсем не в психиатрическом контексте): «Божественное безумие телеологично» [40, *121*]. Некоторые явления бытия, уточняет она, становятся понятнее при применении метода мистической герменевтики. Не все в мире и в человеке может быть объяснено с точки зрения здравого смысла. Несомненно, это справедливо по отношению к некоторым произведениям искусства, и, возможно, некоторым аспектам «безумия».

Итак, феномены и гениальности и помешательства находятся в сложных, многогранных взаимоотношениях. Но, полагаем, сказанное позволяет заключить, что «Гениальность, конечно, не болезнь. Но болезнь гения – является фактом большой художественной и духовной значимости…» [26, *52*, *53*].

[1] Это тема для отдельного разговора. Вектор размышлений может задать, например, книга С. Сонтаг «Болезнь как метафора» [34].

Литература

1. *Андреева Г.А.* Особенности отношения людей творческих профессий к психически больным // Независимый психиатрический журнал. 2019. № III. С. 88–90.
2. *Антоний Сурожский, митрополит*. Красота и уродство: Беседы об искусстве и реальности. М.: Никея, 2017.
3. *Бабаян Э.А., Морозов Г.В., Морковкин В.М., Смулевич А.Б.* Изобразительный язык больных шизофренией. Basle: Sandoz LTD, 1982.
4. *Баженов Н.Н.* Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова. 1903.
5. Безумные грани таланта. Энциклопедия патографий / Авт.-сост. Шувалов. М. Издательство АСТ; Астрель; Люкс, 2004.
6. *Белянин В.П.* Введение в психиатрическое литературоведение. Мюнхен: Verlag Otto Sangner.1996. Band 107
7. *Бродский И.А.* Поклониться тени. Эссе. СПб.: Азбука классика, 2001.
8. *Бродский И.А.* Стихотворения. Мрамор. Набережная неисцелимых / Иосиф Бродский. СПб.: Азбука, 2016.
9. *Бубер М.* Два образа веры / Пер. С нем. Под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лезова. М.: Республика, 1995.
10. *Бурно М.Е.* Психопатии. М.: Знание, 1976.
11. *Вежбицкая А.* Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / Пер с. англ. А.Д. Шмелева. М.: Языки славянской культуры, 2001.
12. *Воскресенский Б.А.* О некоторых проблемах клинической психиатрии // Независимый психиатрический журнал. 1992. № 1, 2. С. 10–13.
13. *Воскресенский Б.А.* Некоторые аспекты клинического подхода к душевнобольным-верующим // Московский психотерапевтический журнал. 2004. № 4 (43). С. 131–140.
14. *Воскресенский Б.А.* Об одном из направлений гуманистической деятельности профессоров-психиатров // Медицинская профессура Российской империи. Тезисы научн. Конф. М.: ММА им. И.М. Сеченова, 2003. С. 43–45.
15. *Воскресенский Б.А., Басова А.Я., Титова А.А.* Проблема творчества и психической патологии // Арт-терапия в психиатрической практике: материалы науч.-практ. конф. (Москва, нояб. 2012) / Департамент здравоохранения г. Москвы, психиатр. клинич. больница № 1 им. Н.А. Алексеева, регион. обществ. орг. «Клуб психиатров» / под ред. А.Л. Шмиловича, Е.А. Загряжской. М.: 4ТЕ Арт, 2012. С. 14–17.
16. *Воскресенский Б.А.* Основы психиатрии. Учебник для студентов теологического, религиоведческого и других гуманитарных направлений и специальностей высших учебных заведений. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. Ч. I. С. 224.
17. *Ганнушкин П.Б.* Избранные труды. М.: Медицина, 1964. С. 168.
18. *Карпов П.И.* Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Государственное издательство, 1926.
19. *Ковалевский П.И.* Психиатрические эскизы из истории. В 2 т. Т. 1. М.: ТЕРРА, 1995.
20. *Кривцун О.А.* Психология искусства: учебник для бакалавриата и магистратуры. 2-е изд., перераб и доп. М.: Юрайт, 2018.
21. *Кречмер Э.* Гениальные люди / Пер. с нем. Г.Б. Ноткина. СПб.: Академический проект, 1999.
22. *Куби Л.* Невротические нарушения творческого процесса // Из мира аднаво в другой. Искусство аутсайдеров: диалоги. Киев: Сфера, 1997. С. 108.
23. *Кутанин М.П.* Бред и творчество // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии). Ленинград: Склад изд. Практическая медицина, 1929. Т. 5. Вып. 1. С. 3–35.
24. *Леонгард К.* Акцентуированные личности / Пер. с нем. М.: ЭКСМО, 2001.

25. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными / Пер. с 4-го итал. изд. К. Тетюшиновой. СПб.: Издательство Ф. Павленкова, 1892.
26. *Мелехов Д.Е.* Психиатрия и проблемы духовной жизни // Психиатрия и актуальные проблемы духовной жизни. Сборник статей. М.: Свято-Филаретовская московская высшая православно-христианская школа, 1997.
27. *Мертон Т.* Христианская мистика. Тринадцать лекций монаха-трапписта / Пер. с англ. (Серия «Современное богословие»). М.: Издательство ББИ, 2020.
28. *Николози Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / [авториз. пер. с нем. Н. Ставрогиной]. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
29. Психиатрия и искусство / Под ред. В.П. Самохвалова, В.Е. Кузнецева. М.: Издательский дом Видар, 2016.
30. *Пушкин А.С.* Собр. Соч. в 10 т. Т. 9. Письма 1815–1830. М.: ГИХЛ, 1962. Электронная публикация. URL: https://rvb.ru/pushkin/tocvol9.htm (дата обращения 19.11.2019).
31. *Россолимо Г.И.* Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «Декадентства»). М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К. 1901.
32. *Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Аграф, 2009.
33. *Сироткина И.* Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца X1X – начала XX века / [пер. с англ. авт.]. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
34. *Сонтаг С.* Болезнь как метафора. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 176.
35. *Тиганов А.С.* Творчество и психическое здоровье. Размышления клиницист. М.: Медицинское информвационное агенство. 2016. С. 120.
36. *Флоренский П.А.* Из письма от 13 февраля 1937 г. Цит. По Шенталинский В. Хранить вечно // Огонек. 1990. № 45 (3303). С. 27.
37. Футуризм и безумие. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2017.
38. *Хоружий С.С.* Очерки синергийной антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2005. С. 130–133.
39. *Чиж В.Ф.* Болезнь Гоголя: Записки психиатра / Сост. Н. Унаннянц. М.: ТЕРРА- Книжный клуб. 2009.
40. *Шмаина-Великанова А.И.* Книга Руфи как символическая повесть. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2010. С. 121.
41. *Шувалов А.В., Бузик О.Ж.* Вечные спутники: творчество и шизофрения. М.: Институт консультирования и системных решений, Общероссийская профессиональная психотерапевтическая лига, 2016.
42. *Шувалов А.В., Бузик О.Ж.* Вечные спутники: творчество и аффективные расстройства. М.: Институт консультирования и системных решений, Общероссийская профессиональная психотерапевтическая лига, 2017.
43. *Шувалов А.В., Бузик О.Ж.* Вечные спутники: творчество и расстройства личности. М.: Институт консультирования и системных решений, Общероссийская профессиональная психотерапевтическая лига, 2018.
44. *Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики // Независимый психиатрический журнал. 2019. № 3. С. 9–13.
45. *Юнг К.Г.* Тэвистокские лекции. Исследование процессов индивидуации / Пер. с англ. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1998. С. 21.
46. *Ясперс К.* Общая психопатология / Пер. с нем. М.: Практика, 1997.
47. *Ясперс К.* Стриндберг и Ван Гог Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина / Пер. с нем. П.Б. Ноткина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 238.

Нина Сосна
Nina Sosna

Элементарная норма эксперимента

Experiment, elemental and «norms»

Аннотация. В статье рассматриваются практики современного технологического искусства, работающие с размыканием контуров субъективности. Рассматриваемые в рамках современных теорий элементного, агентности, эти практики позволяют выявить как новые возможности для определения художественных задач, так и указать на зоны пересечения научной и художественной парадигм, задействуемых в разбираемых в статье примерах. Это, в свою очередь, указывает на экспериментальный характер работ такого типа, перпендикулярный попыткам оценить их как готовое и замкнутое в своих границах произведение. Соответственно, вопрос об их ценности смещается в сторону их исследовательского потенциала по обнаружению тех «человеческих» структур, которые в современных условиях оказываются важными.
Ключевые слова. Элементное, техника, человеческое, эксперимент, агент, технологическое искусство.

Abstract. Practices of contemporary technological art are central for this article, namely those that point at the open contours of subjectivity. The author places these practices in the context of recent theories of elemental and agential, which enables to work out new possibilities to formulate artisctic values and to give an account of effects of intersections between artistic and scientific paradigms that examples considered in the article entail. The consequence of the latter is the experimental characher of this type of artistic works which does not allow to judge them as ready, enclosed and fixed. Accordingly, the praise of these experimental works is being shifted to the sphere of their research potential in revealing those «human» structures that are important for contemporary situation.
Keywords. Elemental, technique, human, experiment, agent, bioart.

Выдающийся российский географ П.П. Семенов-Тян-Шанский полагал, что в экспедициях совершенно необходимо делать зарисовки, которые впоследствии должны были использоваться как основа при работе над составлением карт. Причем предпочтительнее было уметь рисовать самим географам, чем привлекать дополнительно художника. Это важный момент, в числе прочего обнаруживающий историческую правоту исследователя, видевшего возможность сочетать такие разные способы отношения к пространству, как естественно-научный и художественный,

в период кристаллизации географии как науки. А вот современному специалисту по визуальным исследованиям Дж. Элкинсу [9], который, напротив, полностью разграничил дискурсы ученого и художника, скорее всего, придется отыскивать все более изощренные аргументы в свою пользу, ибо практика, прежде всего художественная, свидетельствует о нарастающем количестве симбиотических композиций, которые были бы невозможны без каждый раз своеобразных соединений науки и технологии для решения художественных задач. И если кто-то из современных художников еще замалчивает специфичность этих соединений, объявляя, что «средство» (например аналоговый или цифровой фотоаппарат) не может иметь большого значения для конечного результата (фотографии) или настаивая на сознательном выборе тех или иных медиа в зависимости от нужд художника, то множества индивидов или групп, производящих продукты, которые трудно классифицировать иначе чем художественные, прямо исходят из сочетания различных техник, технологий и даже парадигм, связывая в одном произведении то, что десятилетиями разделялось на лагери гуманитарного и строго научного.

Так случилось, что к началу XXI века достаточно значительное количество направлений как в искусстве, так и в теории пришли с технологизированным содержанием, вобравшим в себя не только символические конструкции, но и «физику» и физиологию работавших над ними тел. Как это происходило, закреплено и непосредственно видно в коротком видео Х. Херндон «Interference» [12]. Оно выбрано для примера, потому что хорошо представляет тип: здесь и коллективная работа находящихся на разных континентах коллаборатов, доступная зрителям проекта и предъявляющая все его этапы в сети интернет; и собранный специально написанной компьютерной программой трэк из множества сэмплов, где-то отдаленно напоминающих воспринимаемые человеческим ухом звуки; и визуальный ряд с легко опознаваемой работой алгоритмов; и «спаянность» с компьютером как естественная средовая предпосылка существования (даже за рамками этого видео компьютер, как признается мимоходом сама Холи Херндон, это «самое интимное средство»); и эффект нехудожественности работы, созданной и выложенной в сети, но не претендующей на решение неких эстетических задач или оценку как «произведения искусства», однако достаточно открытой и экспериментальной.

Очевидно, что экспериментальность этой работы обеспечена также ее методологией: эффекты коллективного, фактически делающие «официальное видео» скорее вариантом и ветвью разработок, чем окончательным продуктом, уже были отмечены; к этому следует прибавить сплавленность различных медиа в видео и роль, которую играют алгоритмы.

Для контекста настоящей статьи существенно, как именно сделано это видео: использованы не мельчайшие элементы звука или изображения, но полностью переформатированные компьютерной обработкой; использованы не рядом или поверх, но в виде некоего сплава. Хотя такие старые медиа, как фотография в традиционном смысле, совершенно не релевантны и фактически не присутствуют в изобразительном ряде, фотография остается операциональной: «материальные данные» внешнего вида рабочих столов участников проекта видны в итоговом видео, но

не как «срезы реальности», «задокументированные» фотоаппаратом, не как автономные изображения, но скорее как принципиальная расслоенность этой окружающей реальности. Иными словами, используется уже не работа фотографии и не работа с фотографией (не work *of* photography и не work *with* photography), но скорее другой уровень работы фотографического средства: принципиальная фрагментированность как основная черта этого типа медиа.

Далее, видимая дискретность изображения смещает акцент с манипулирования изображением на работу техники. Мельчайшие фрагменты звуков длительностью в несколько секунд, переработанные и деформированные, как и изображения, компьютерными программами, не контролируемыми ни «художником», ни зрителем, намекают также на отсутствие четкой границы между зрителем и художником. Иными словами, в качестве «сырого материала» отобран набор звуков и фотографий (так как фотография – по-прежнему самый простой способ получить изображение, которое легко переводится в цифровой формат), и из этих данных, подвергаемых проработке программными кодами, запускаемыми Х. Херндон и другими участниками, происходит образование нового продукта, который, во-первых, имеет весьма отдаленную связь с исходным материалом, трансформированным до почти не узнаваемых форм, и во-вторых, происходит почти не зависящим от участников образом, так как они собирают данные и запускают программу, не представляя отчетливо конечный результат. То есть технически слоев нет, нет реактуализации или постпродукции (в смысле Н. Буррио), видео не наносится поверх фотографии, не делается из соположенных растянутых техническими средствами изображений (самым известным примером чего является «La Jetée» К. Маркер, 1962). Напротив, скорость смены фотографий (или точнее того, что было фотографиями – и тут можно предложить новую формулу фотографии: не «это было» Барта, но «то, что было фотографией» – и что является только материалом для продуктов уже совершенно нового типа, преимущественно видео) и звуков (и снова, того, что было *musique concrète*, но чего практически уже нет в этом видео даже на уровне следов) велика, и она, несомненно, захватывает зрителя в быстро вращающийся поток, поток, захватывающий несколько точек зрения, из которых показывается видео.

Таким образом, это видео – в немалой степени случайный многомерный стохастический «скан» потока изображений, звуков и прочих «данных», которые лишь некоторым образом оформлены участниками проекта. Ряд исследователей предлагает связывать подобные работы с «эстетикой потока» [7], в котором порой трудно найти критерии для того, чтобы счесть что-либо привлекательным или даже просто объяснить, почему пользователи в принципе предпочитают одно другому: предпочтение случайно, поскольку в абстрактном плане, к которому выводит такая информационная перспектива, «эстетично все» [6]. Конечно, это некоторое преувеличение: в сети интернет можно найти сотни примеров весьма рафинированных изображений, свидетельствующих о том, что некие эстетические критерии отбора, композиции и т.д. все-таки применяются, а интерактивные медиа принуждают перенимать чьи-то ментальные структуры, потому что системы связей и ассоциаций, в которых прочерчиваются ходы от страницы к странице, скорее всего, являются

чьими-то, и в этом смысле большинство пользователей сетей движется по хорошо проторенным дорогам. Однако важно еще раз подчеркнуть (уже мы обращали на это внимание [4]), что при выбранном представлении о потоке (данных) любые формы и интерфейсы иллюзорны, так как не может быть фиксированных репрезентаций потока. Исследовательница А. Мюнстер [13] формулирует это так: то, что мы называем визуализациями и диаграммами – это доступная восприятию завершающая часть данных. В такой перспективе искусство выступает как серия попыток перевода в человеческий масштаб того, что в нем, строго говоря, не масштабируемо. И вопрос даже можно поставить так: а правомерно ли выделять в этом потоке какие-либо «единицы», такие как нейтрально заряженные энграммы, структура эквивалентов, диаграммы, мемы, паттерны? Или они всего лишь выражения слишком характерного для человека стремления оперировать смысловыми единицами, возможно, символическими структурами, даже в «реальности», которую можно назвать технической (не в смысле ее вторичности, но в смысле специфической «среды», состоящей из технических объектов) и которая человеческого осмысления не предполагает и не настроена на него?

У такого потока есть еще одна немаловажная характеристика. И она также структурирует видео Х. Херндон. Несмотря на безусловную новизну технических способов работы с изображением, с формальной точки зрения в этом видео можно выделить и повторяющиеся приемы, и некоторый нарратив. Этот нарратив исключительно визуален. Несмотря на то, что даже в начале видео нет кадров, которые содержали бы нечто узнаваемо «здешнее» (даже если видна обычная чайная кружка, край ее, пусть на совсем небольшом участке, оплавлен таким образом, что сразу опознается *data processing* изображения), сравнение с изображением последних минут видео раскрывает эту нарративную линию: диссоциацию «человеческого». Чем дальше разворачивается видео, тем больше выворачивается техническая реальность, заполняя визуальное поле «объектами», которые увидеть нельзя. Точнее, они видимы, но они невозможны – по крайней мере в той топологии, которую мы считали привычной. Среди прочего это видео демонстрирует, что в известном смысле больше нет «нормальной» Х. Херндон, вся она «растворилась» в технологической реальности. Но для особы с тем же именем, которая отвечает на вопросы аудитории после небольшой лекции о проекте, в этом нет, кажется, ничего драматического. Видеть себя изнутри компьютера оказывается естественным.

Но что это за тип движения в сторону компьютера? Вливается ли эта особа тем самым непосредственно в *hardware* компьютера, синтезируясь с его компонентами? Ведь в этом процессе как будто «снимается» органическая компонента: биология Херндон распределяется ли в «земле» (á la Ю. Парикка [14]), из химических соединений которой некогда будет собран очередной компьютер, или в «грязи» (á la Д. Харауэй [11])? В каких терминах описывать такой тип «сплавления» и эти многочисленные переходы элементов, что это за тип существования? В последние годы, дабы не лишить биологическую действующую единицу совсем ее основы, сегодня говорят о «глубоких медиа», чтобы в каком-то смысле вернуть алгоритмически очищенной «информации» некую форму телесного

воплощения и тем самым, что немаловажно, указать на возможное место художественной деятельности.

Итак, не для всех поток оказывается сегодня удобоворимым объяснением. Точнее, вопрос не в отрицании процессуального характера того, что происходит вокруг, а в возможности выделить те элементы, тех действующих агентов, с которыми можно было бы связывать происходящее. Чтобы подчеркнуть растущий интерес к казалось бы давно отброшенной категории «автора», сошлемся на слова известного теоретика медиа культуры А. Гэллоуэя: «And, yes, it most certainly matters *who* is at the center of this activity; such *generic person*s, in fact, are the only thing that matters. I want *authors* back again; I'll even give a cheer for that most maligned category, authority, since there is no politics without authority, without the ability to make a claim» [10] (курсив мой. – *Н. С.*). В этой цитате очень хорошо видно, что фигура автора, конечно переинтерпретируется, и притом в научном духе, более того, конкретно, физики, которая известна своим моделированием поведения мельчайших частиц (также своеобразных *generic person*s).

Подчеркнем, что и вовлечение характеристик потока, и элементных характеристик частиц – сегодня, безусловно, результат влияния дискурса строгой науки на современное гуманитарное знание, очерчивающего новые области своего применения через оперирование техническими устройствами и попытки эти процессы осмыслить. Разумеется, характерные для науки способы представления и моделирования не впервые проявляют себя на как будто чужой территории, осваиваемой ради прироста гуманистического: алхимические опыты Средневековья, титаническое не-разделение методов наук и искусств творцами эпохи Возрождения предшествовали складыванию образца «строгой науки», позже подчеркнуто отделившейся от ненадежных и смутных видений искусств, полагающихся на чувства и ощущения, уже в начале Нового времени. Да, наука XVII века не заходила на территорию искусства, но не распадается ли этот ее образец теперь на наших глазах, наблюдающих то «объективное», то цветистое ветвление новых космогоний, поэтику «пыли этой планеты» [5], андронного коллайдера или даже ДНК? Возможно. Однако здесь важнее выявить роль «актантов», *generic person*s, кем бы они ни были, в целях определения возможного места искусства и тех критериев нормальности, которые были бы для него функциональны.

Для того чтобы указать на этих актантов или определить условия их появления, остановимся подробнее на двух моделях «сгущения» и «конденсирования» потока всего существующего до «актантных» состояний: одна была сформулирована именно в эпоху складывания того представления о строгой науке, наследниками которого мы являемся, как учение о монадах Г.В. Лейбницем (1646–1716), другая – как учение о частицах А.Н. Уайтхэдом (1861–1947). Обе и научны и метафизичны одновременно, обе специфически указывают на «действующую материю». Мы намеренно выбираем здесь именно этих авторов, а не отталкиваемся от физикогенных описаний поведения элементарных частиц (инспирированных, например, описаниями Н. Бора (1885–1962), и предлагаемых, в частности, «агентными реалистами»), в большей степени идиологизированных, на наш взгляд, и потому менее открытыми для экспериментирования.

Показательно, что оба автора, будучи весьма сведущими в науках своего времени, особенно в математике и логике (напомним коротко, что Лейбниц – один из изобретателей дифференциального и интегрального исчислений, основанных на бесконечно малых, а Уайтхэд был соавтором *Principia Mathematica)*, указывали, что для объяснения процессов взаимодействия недостаточно строго научных категорий.

Важнейшее положение, из которого исходит динамика Лейбница, состоит в том, что законы движения, составляющие основное содержание науки о природе, не могут быть выведены с помощью одной только математики, потому что материальность не тождественна протяжению (результат спора с Декартом); а естествознание не объясняет метафизические (или умопостигаемые) причины явлений. Главное определение природных образований не протяжение, а сила, которую Лейбниц понимал как нечто живое (хотя непрерывное и неделимое, в соответствии с наследием своего времени). А силы составляют предмет метафизики, или натурфилософии. Его понятие пассивной силы – это, в сущности, понятие массы, как оно употребляется также и в современной физике. Со вторичной силой осуществляется переход в область механики и физики – к протяженности и непроницаемости добавляется понятие об инертной массе тела.

Показательно для рамки настоящей статьи, что знаменитая монадология Лейбница разрабатывалась, скорее всего и несмотря на то, что она изложена в одном из наиболее поздних его сочинений, параллельно его математическим исследованиям. Так, теория «малых восприятий», вероятно, сложилась у Лейбница при изучении работ Кеплера, Кавальери и других математиков, пользовавшихся методом исчисления бесконечно малых. Работа над созданием метода дифференциального исчисления и размышления о «незаметных переходах в состояниях сознания» привели Лейбница к открытию идеи «бессознательных восприятий». П. Гайденко полагает, что сами примеры, которые Лейбниц приводит в подтверждение своей теории «малых восприятий», свидетельствуют о комплексности идей Лейбница, которые разворачивались как на материале математики (дифференциального исчисления), так и в монадологии (теория «малых восприятий») [1, *285*]. Не приводящие монаду к действию, нивелируемые ею («бессознательные») «малые восприятия» подобны дифференциалу: только бесконечно большое их число, будучи суммированным, дает доступную нашему сознанию, различаемую нами величину. Но эта величина не может возникнуть иначе как из суммы бесконечно большого числа бесконечно малых – а потому не достигающих порога нашего сознания – восприятий.

При рассмотрении интересующих нас аспектов монады как глобального объяснительного принципа важно обратить внимание на ее специфическое отношение к материальности. Где мы можем представить себе монаду? С одной стороны, монада неделима. Она самодовлеюща, то есть является источником своих собственных внутренних действий, все ее явления или восприятия должны образовываться в ней из ее собственной природы. Это также означает, что монады не погибают и не возникают, а, *будучи сотворены однажды, составляют «элементы мироздания»*. Но что это за элементы? Лейбниц полагал, что все материальное – сложно,

состоит из частей. Тогда монада не может быть материальной. Поэтому *не протяжение,* а *деятельность* составляют ее сущность. Но в чем же состоит деятельность монады? Как пояснял Лейбниц, эта деятельность представляет собой именно то, что невозможно объяснить с помощью механических причин: *представление,* или восприятие (*representatio*), и *стремление* (*appetitio*). Представление невозможно получить ни из анализа протяжения, ни путем комбинации физических атомов.

С другой стороны, с монадой связан и определенный космизм для Лейбница: каждая из монад воспринимает в себе самой весь космос во всем его богатстве и многообразии. Душа выражает Вселенную лишь некоторым образом и на некоторое время, смотря по отношению других тел к ее телу. Теория бессознательных восприятий и представление о единстве макро- и микрокосма у Лейбница взаимно связаны – в бессознательной форме душа знает обо всем, что происходит в мире, и при этом ей не нужно «окон»: весь мир виртуально заключен в ней самой. Находим такую удивительную цитату, которую пишет не только метафизик, но и физик: «В простых субстанциях бывает только идеальное влияние одной монады на другую, которое может происходить лишь через посредство Бога, поскольку в идеях Божиих одна монада с основанием требует, чтобы Бог, устанавливая в начале вещей порядок между другими монадами, принял в соображение и ее. Ибо, так как одна сотворенная монада не может иметь физического влияния на внутреннее бытие другой, то лишь указанным способом одна монада может находиться от другой в зависимости».

Чем же тогда является монада: логическим принципом, аналогом души (некоторые исследователи полагают, что Лейбниц описывал ее по аналогии с «Я»), бесконечно малой единицей (но чего, вот в чем еще один вопрос), частицей материи, как органической, так и не органической, принципом разнообразия [3], принципом индивидуации? Нам кажется чрезвычайно важным выбрать характеристики «живого» при ответе на этот вопрос, представив монаду живым существом, взятым не в его внешне-телесном виде, а изнутри. Что же касается внешней формы живого существа, то каким бы малым оно ни было, в нем, согласно Лейбницу, всегда будут содержаться еще более мелкие – и так до бесконечности. Именно взятые изнутри как центры жизненных сил, обладающие восприятием и стремлением, эти формы, как бы примитивны они ни были, никогда не рождаются и не погибают, а только испытывают различные превращения. Точно так же и души, говорит Лейбниц, имея в виду не только человеческую душу, не покидают своего тела и не переселяются в новое. Постоянные метаморфозы, одушевленность камней – это в данном случае не предпосылки романтизма или его признаки, а именно та объяснительная интенция, повторы и развития которой мы видим в дальнейшей истории идей.

А именно, почти 200 лет спустя, внимательно изучив общие положения, из которых исходили физики и метафизики, сравнив разные мыслительные традиции, Уайтхэд сформулировал свою теорию, подчеркивая, что «научные описания, конечно, переплетаются со специфическими деталями геометрических и физических законов, проистекающих из космической эры, в которой мы находимся. Однако общие принципы физики – это как раз то, чего мы должны ожидать как специфического приложения

метафизики, которой требует философия организма. Ошибкой современных философий было невнимание к каким бы то ни было научным принципам. Науке следует изучать конкретные виды, а метафизике – общие понятия (*generic notions*), которым подчиняются частные принципы» [16,*116*]. Что такое эта «космическая эра, в которой мы находимся»? Так Уайтхэд называл «эпоху электронов, протонов, молекул и систем звезд» [16, *66*] которая, в свою очередь, соотносится с «экстенсивным континуумом», то есть реляционным комплексом, в котором находят свое место все «потенциальные объективации» (то есть с большой вероятностью те попытки выделять «единицы потока», о которых шла речь выше), где сущности объединяются отношениями целого к частям, наложения, обеспечивающего совместность, контакта и т.п. отношениями, и в который вписаны «весь мир, прошлое, настоящее и будущее» [16, *66*]. Таким образом, с точки зрения Уайтхэда, оказываются возможными сразу и бесконечная делимость (*indefinite divisibility*), и неограниченное расширение (*unbounded extension*). И в этом Уайтхэд видел *солидарность* всех возможных точек зрения мирового процесса. Далее, Уайтхед предложил считать и «мир», и действующие в нем единицы (Уайтхэд называл их не субъектами, а «суперектами») конгломератами данных разной степени сложности. Как и все вокруг, некоторая самость («я») собирается из данных и, не будучи стабильной, в конце концов распадется на другие данные, которые послужат источником для новых «Я». Различие между «человеческим» и нечеловеческим, в том числе неорганическим, при таком подходе если и оговаривается, то как различие «в степени», но не по существу. Соответственно, чувства атрибутируются не только человеку, но и камню, например, «ощущающему» (хотя с точки зрения Уайтхэда, как и с точки зрения современных космогоний, в том числе Парикки или Харауэй, кавычки здесь не нужны, так как нет никакой метафоры) притяжение земной поверхности.

По Уайтхэду, «объекты», с которыми мы встречаемся, не завершены в себе. Иначе игнорировалось бы то, что может случиться, и анализировалось бы то, что уже прочувствовано, выбрано, определен(н)о, то есть за скобками оказался бы сам процесс выбора и детерминации, который и есть чувство. Ибо есть некоторые созидательные конструктивные акты субъекта, которыми он отвечает на воздействие данных, но их нельзя описать ни как чисто субъективные, ни как накладываемые на потоки чувств внешней им инстанцией. Уайтхед использовал в связи с этим понятие «субъективной формы». Всякое «схватывание» (*prehension*) образовывается тремя факторами: «субъектом» или тем, в чем данное восприятие является элементом; «данными», которые улавливаются; «субъективной формой», то есть тем, как данные улавливаются субъектом. Данные, как полагал Уайтхед, неизменны и в себе тождественны, но это не означает, что они полностью задают параметры своего восприятия; всегда остается некоторая неопределенность по поводу того, как «субъект» почувствует объективные данные. Данные могут служить другим чувствам других субъектов, но именно субъективная форма отвечает за новизну, за то, как данные будут восприняты. Уайтхед подчеркивал, что возникновение «субъективной формы» как составной части всякого акта чувствования уже является протохудожественным процессом, так как характеризуется

выбором, выделением элементов и интенсификацией чувственных данных. В процессе чувствования «любая часть опыта может быть прекрасной» и, что даже более примечательно, «любая система вещей, которая в любом широком смысле является прекрасной, настолько же оправданна в своем существовании» [15, *265*].

Таким образом, и в монадологии Лейбница, и в философии организма Уайтхэда прослеживается одно и то же стремление найти общий объяснительный принцип, в соответствии с которым все отдельные сущности, все *generic*, все действующие, воспринимающие, чувствующие единицы могли бы быть выделены в потоке данных, и так, чтобы этот принцип был одинаково приложим и к камням, и к более комплексным образованиям. Причем эти данные (в терминологии Уайтхэда), или «элементы мироздания» (в терминологии Лейбница) вечны. Также чрезвычайно важно подчеркнуть, что для них обоих этот поиск осуществляется «подручными средствами», то есть фактически генерируется из обыденного опыта. И если в отношении Лейбница можно было бы говорить о том, что неясность его рассуждений могла быть обусловлена недостаточным уровнем развития науки его времени, то для Уайтхэда выводимость общих принципов из повседневного опыта, а не из абстрактных теорий, которые уже были достаточно разработаны в его время, была принципиальной осознанной установкой.

Однако помимо сходств в этих двух концепциях существенны и различия. Бесконечная делимость дополнена Уайтхэдом расширением, а мельчайшие единицы выставлены в непосредственное взаимодействие друг с другом вместо подверженности «идеальному влиянию» друг на друга. Соответственно, чрезвычайно важными для философии организма оказываются первостепенные типы этих взаимодействий: наложения, контакты и т.д. Если Ж. Делез в книге «Лейбниц и барокко» отмечал, что существующие монады включают совместимый с ними мир [2], можно только еще раз подчеркнуть, что процесс (фактически, процесс взаимодействий, важный для нас здесь) для Уайтхэда превалирует над несовместимостью частиц («сущностей»). Тем не менее некую витальность, пронизывающую монадологию Лейбница, можно рассматривать как важное дополнение уже к философии организма Уайтхэда.

Какой бы «заземленной» и исходящей из повседневного опыта ни была концепция Уайтхэда, как бы ни подчеркивалась витальность действующей в мире единицы, наглядную демонстрацию, даже точнее, эксперимент по запуску так описываемых взаимодействий может предложить сегодня технологическое искусство, но несколько другого типа, чем образец, связываемый с именем Х. Херндон. Этот другой тип включает биологические параметры. Иногда может рассматриваться в рамках исследований *bio-feed-back*, однако пример, который будет рассмотрен далее, представляется более открытым и более проблемным, чем такие рамки могут предполагать. Речь идет о «Mirrorbox» М. Даалдер. На первый взгляд, это очень простая работа: некое устройство наподобие телевизионного ящика, которое два участника надевают на себя. Под этой своеобразной ширмой они не просто оказываются лицом к лицу друг с другом – они практически *делятся* лицами. Внутри – двустороннее зеркало, и, как объясняет сама художница, «это буквально только свет», оптический трюк.

Немного лукавя, конечно, так как она запрограммировала также ряды при помощи микроконтроллера *Arduino*, и эти заранее запрограммированные последовательности используются в работе. Но используются по типу музыкального фрагмента. М. Даалдер не сразу нашла эту форму и не сразу перевела свою работу фактически в научно-исследовательский проект (совместно с *Brain and Creativity Institute at the University of Southern California*; художница сделала также документальный фильм об этом переходе [8]), проанализировав тысячи «слипшихся» лиц, записанных в разных галереях, лабораториях и фестивалях медиа искусства, на которых выставлялся «Mirrorbox». Так что теперь «Mirrorbox» – одновременно и художественный объект, и партиципаторный эксперимент, и исследовательский инструмент.

В своих интервью сотни участников эксперимента Даалдер неизменно отмечают продолжительный эффект «воплощения другой идентичности». Более того, часто они продолжали видеть себя друг в друге долгое время спустя после посещения выставки. Комментируя это явное размывание границ личности, которое происходит именно через лицо, культурно маркированное как самовыражение личности *par exellence*, художница заявляет: «Несмотря на то, что кто-то считает Mirrorbox инсталляцией, кто-то – высокопарным арт-объектом, для меня это что-то вроде философской мантии, которую каждый должен примерить. Это опыт, который что-то меняет» [8]. И это действительно чувственный опыт, который производит изменения в активности мозга, меняет поведение. Но он ничего не измеряет. В какой-то степени действие устройства Даалдер можно сравнить с алгоритмом фотошопа, чем-то, на первый взгляд, достижимым при помощи компьютера, но фактически непосредственная «сплавленность» с лицом другого человека в реальном времени привносит кардинальные отличия. Как объясняет художница, «нужно это допустить. Нужно пересобрать себя перед этим зеркалом, даже переустановить, если сравнивать опыт смотрения в обычное зеркало» [8]. Вопрос, который движет этим экспериментом, Даалдер формулирует в том числе так: «Мы не можем просто описывать технологию как эффективную. Она способна улучшить и расширить наше человеческое, но нам нужно очень хорошо представлять себе, что же мы хотим сохранить. Насколько человечными мы собираемся быть» [8].

Показательно, что сама М. Даалдер признается, что не хотела бы быть уловленной техническим устройством, полагая, что каждый из нас – это флуктуирующий объект в духе описаний Гераклита, сегодня один, а завтра другой. Тем не менее ее работа едва ли была бы возможной без задействования технических устройств, и даже для нее технология – это все-таки то, что «позволяет нам видеть себя в более широкой перспективе». Помещая ее слова в контекст разрабатывания теории элементного, в данной статье, задаваемой соположением идей Лейбница и Уайтхэда, можно утверждать, что перспектива фактически нарушается как таковая в процессе взаимодействия одного человека с другим посредством сконструированного Даалдер устройства: буквальное взаимодействие лиц, нарушая, безусловно, обычное ощущение идентичности, раскрывает зато те конгломераты элементов, из которых мы состоим, одновременно ставя вопрос и о «мы», возникающем в «коробке» Даалдер, и о наших «собственных» глубинных слоях, которые, оказывается, делают такие взаимодействия

возможными, будучи и нашими и не-нашими (или не-только-нашими) одновременно.

Генеративность этой работы, увязываемая не столько с процессуальностью компьютерных алгоритмов, сколько с микроуровнем взаимодействий и *generic persons*, иначе заставляет посмотреть на проблематику «нормы» в современном искусстве. Работы Даалдер нет как произведения, она существует только как открытый эксперимент, каждый раз обновляемый новыми «данными» участников. В этом смысле ее «эстетичность» возводима разве что к исконным этимологическим корням айстезиса как чувственного восприятия: работающая на уровне чувственных ощущений, производящая тем не менее регистрируемые приборами изменения на уровне мозговой активности, «коробка» Даалдер демонстрирует взаимодействие элементов, которые связываются в том числе с человеческим. Сама художница хотела бы утверждать «прежде всего человеческим», однако обеспечивающие этот эксперимент процессы являются, очевидно, лишь «в том числе человеческими». Тогда как только возможность описать их как «нормальные», точнее, важные и необходимые, открывает как раз те определения человеческого, которые ценны для нас сегодня.

Литература

1. *Гайденко П.* История новоевропейской философии в ее связи с наукой. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000.
2. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1997.
3. *Майоров Г.* Теоертические основания философии Г. В.Лейбница. М.: КДУ, 2007.
4. *Сосна Н.* К эстетике технологически опосредованного // Ежегодник феноменологической философии. М.: РГГУ, 2015. С. 146–164.
5. *Такер Ю.* В пыли этой планеты. Пермь: Гиле Пресс, 2017.
6. *Campanelli V.* Web Aesthetics. How digital media affect culture and society. Rotterdam: Nai Publishers, Institute of Network Cultures, 2010.
7. *Costa M.* Arte contemporanea ed estetica del flusso. Vercelli, Mercurio Edizioni, 2010
8. *Daadler M.* Mirrorbox: The Story of How Art Became Science // URL: https://vimeo.com/38138351 (дата обращения 09.06.2020).
9. *Elkins J.* Aesthetics and the Two Cultures: Why science and art should be allowed to go their searate ways / Halsall F. et al. (eds). Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history, philosophy and art practice. Stanford: Stanford University Press, 2008. P. 34–39.
10. *Galloway A.* Assymetry against of extension // Philosophy Journal, 2018. № 4, P. 75–79.
11. *Haraway D.* When Species Meet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
12. *Hurndon H.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=ybzSWlpgJOA (дата обращения 09.06.2020).
13. *Munster A.* Data undermeining: The work of art in an age of imperceptibility. URL: http://munster.networkedbook.org/data_undermeining (дата обращения 09.06.2020).
14. *Parikka J.* Geology of the media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
15. *Whitehead A.N.* Adventures of Ideas. N.Y.: Macmillan Company, 1966.
16. *Whitehead A.N.* Process and reality. An essay on cosmology / Ed. D.R.Griffin & D.W.Sherburne. N.Y.: The Free Press, 1978.

Об авторах

Акопян Ованес (Австрия)
Кандидат исторических наук, научный сотрудник Инсбрукского университета имени Леопольда и Франца.
Сфера научных интересов – культура Ренессанса, интеллектуальная история и космология Ренессанса и начала Нового времени, история ренессансной магии, науки и философии.
ovanes.akopyan@gmail.com

Аронова Алла (Россия)
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, доцент Российского государственного гуманитарного университета.
Сфера научных интересов – компаративные исследования в области истории русской архитектуры Позднего Средневековья и раннего Нового времени, изучение собраний архитектурных книг в России XVII–XVIII веков, изучение форм временной архитектуры в оформлении публичных и придворных праздников в России XVIII века.
alla-aronova@yandex.ru

Барбьери Джузеппе (Италия)
Профессор современной истории искусства, глава Департамента философии и культурного наследия Университета Ка'Фоскари в Венеции, куратор.
Сфера научных интересов – история и теория искусства эпохи Возрождения, иконография эпохи Возрождения, архитектура и урбанистика в современную эпоху, проблемы художественного и культурного наследия, современное искусство, мультимедиа и современные технологии в выставочной практике, русское искусство XX–XXI веков.
figaro@unive.it

Бобринская Екатерина (Россия)
Доктор искусствоведения, заведующая Сектором искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания.
Сфера научных интересов – русское и европейское искусство XX столетия, русский авангард, итальянский футуризм; неофициальное искусство в СССР; концептуализм, современное искусство.
ekaterina173@gmail.com

Булатов Дмитрий (Россия)
Художник, куратор Государственного центра современного искусства (Балтийский филиал) в составе ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Теоретик искусства, организатор выставочных и издательских проектов в области art&science и новых медиа. Сфера научных интересов – гибридное и технологическое искусство, археология новых медиа, историография кураторства в области art&science
dbulatov@gmail.com

Бурини Сильвия (Италия)
Профессор истории русского искусства и современного искусства Университета Ка'Фоскари в Венеции, директор Центра по исследованию русского искусства (CSAR), куратор.
Сфера научных интересов – русское искусство XX и XXI века, семиотика культуры и изобразительного искусства и интеллектуальное наследие Юрия Лотмана, социалистический реализм в советском искусстве, неофициальное искусство в СССР, современное искусство.
siburini@unive.it

Ванеян Степан (Россия)
Доктор искусствоведения, профессор исторического факультета (кафедра всеобщей истории искусства) МГУ им. М. Ломоносова, главный научный сотрудник НИИ РАХ, ведущий научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания.
Сфера научных интересов – теория искусства, методология искусствознания, теория архитектуры, психология искусства.
vaneyans@gmail.com

Воскресенский Борис (Россия)
Кандидат медицинских наук, доцент кафедры психиатрии и медицинской психологии Российского Национального исследовательского медицинского Университета им. Н.И. Пирогова, доцент кафедры философии и гуманитарных дисциплин Свято-Филаретовского православно-христианского Института, Москва.
Сфера научных интересов – общая психопатология, клиническая психиатрия, психические расстройства и религиозный опыт.
creation3000@yandex.ru

Дугин Александр (Россия)
Кандидат философских наук, доктор политологии, доктор социологических наук, преподает во МХАТе им. Горького и на курсе ГИТИСа, общественный деятель, лидер Международного Евразийского движения.
Сфера научных интересов – философия евразийства и консерватизма, «структурная социологии», этносоциология, социоогия геополитики, социология международных отношений.
dugin@geopolitica.ru

Дудаков-Кашуро Константин (Россия)
Кандидат культурологи, доцент кафедры Сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М.В. Ломоносова и факультета истории искусства РГГУ, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени» Государственного института искусствознания.
Сфера научных интересов – эстетика авангарда и модернизма, история экспериментальной музыки и саунд-арта, философия культуры 20 века, философия современного искусства.
dudakovkashuro@gmail.com

Дюлгерова Элица (Франция)
Доцент кафедры Теории и истории искусства в университете Париж 1, сотрудник Национального института истории искусства.
Сфера научных интересов – история идей, социальная история и история искусства в России и СССР, русский авангард, выставка как артистический жест в первые десятилетия XX века, история и теория экспонирования в XX и XXI веке.
elitza.dulguerova@inha.fr

Жи́жек Сла́вой (Словения)
Исследователь Департамента философии Факультета искусств Люблянского университета, приглашённый профессор Лондонский и Нью-Йоркского университетов, университета Кёнхи в Сеуле.
Сфера научных интересов – исследования в области психоанализа, философское наследие Жака Лакана, культурология, политика и социальная философия в свете фрейдомарксистских идей, массовая культура.
szizek@yahoo.com

Злыднева Наталия (Россия)
Доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения Российской академии наук, ведущий научный сотрудник сектора искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания.
Сфера научных интересов: визуальная семиотика и структура текста, поэтика авангарда, литература и искусство XX века, культура славянских народов.
natzlydneva@gmail.com

Ичин Корнелия (Сербия)
Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой славистики филологического факультета Белградского университета.
Сфера научных интересов: русская драма и театр, русское изобразительное искусство, культура Серебряного века, русский авангард, литература абсурда русская поэзия XX века, немое кино.
kornelijaicin@gmail.com

Кавалларо Алессия (Италия)
Кандидат исторических наук, независимый исследователь, куратор.
Сфера научных интересов – история современного искусства Восточной Европы, история русского искусства, русский авангард, семиотика искусства.
alessia.cavallaro@unive.it

Корндорф Анна (Россия)
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания.
Сфера научных интересов – русская и европейская архитектурная графика XVII–XVIII веков, театральная архитектура, сценография придворного театра эпохи барокко и Просвещения, архитектурная теория, садовая и стеклянная архитектура XVII–XVIII веков.
korndorf@mail.ru

Лазарева Екатерина (Россия)
Кандидат искусствоведения, художник, куратор Музея современного искусства «Гараж», доцент кафедры Теории и истории искусства РГГУ, старший научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного Института Искусствознания.
Сфера научных интересов – русское и зарубежное искусство XX – XXI веков, искусство итальянского футуризма, русский авангард, теория искусства, художественная критика и кураторская практика.
katya.lazareva@gmail.com

Лосева Анастасия (Россия)
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного Института Искусствознания, преподаватель истории искусства в «Центре педагогического мастерства».
Сфера научных интересов – русское и европейское искусство XIX – XX веков, семантика архитектуры, архитектура XIX – начала XX века, архитектура и культура Крыма, путешествия на Восток, русский ориентализм.
anastanlos@mail.ru

Молок Николай (Россия)
Кандидат искусствоведения, куратор, старший научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, главный редактор журнала «Искусствознание».
Сфера научных интересов – архитектура и философия европейского неоклассицизма, русское и европейское искусство XX – XXI веков, философия и практика кураторских проектов, русское присутствие на венецианской биеннале.
nmolok@gmail.com

Моррал Эндрю (США)
Доктор искусствоведения, профессор Бард центра в Аннандейле.
Сфера научных интересов – искусство и материальная культура ранней современной Северной Европы, эстетика Ренессанса, история коллекционирования, искусство и наука, теория орнамента, бытовой интерьер начала Нового времени, Реформация и искусство, искусство и ремесло в Северной Европе, феномен «Кунсткамеры».
morrall@bgc.bard.edu

Питтарелло Эллиде (Италия)
Профессор-эмеритус факультета испанской литературы университета Ка ‘Фоскари в Венеции. Сфера научных интересов – испанская литература и искусство второй половины XX и XIX веков, литературный жанр «автобиография изгнания», примеры пересечения и взаимовлияния литературы и изобразительного искусства, а также история и различные художественные практики сюрреализма.
pittarel@unive.it

Рыков Анатолий (Россия)
Кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Сфера научных интересов – история классического и современного искусства, теория и философия искусства, общие вопросы эволюции культуры, теория познания, философская антропология, комплексные теоретические исследования в области философии, литературы и искусства.
anatoliy.rikov.78@mail.ru

Сёндергорд Мортен (Дания)
Доктор философских наук, профессор Школы коммуникации, искусства и технологий, кафедры коммуникации и психологии, сотрудник исследовательской лаборатории искусств и технологий Ольборгского университета.
Сфера научных интересов – теория и история медиа-искусства, искусство и технологии, искусство и наука, медиа- и саунд-арт, саунд-арт и слово.
mortenson@hum.aau.dk

Сосна Нина (Россия)
Кандидат философских наук, старший научный сотрудник института философии РАН, доцент школы культурологии НИУ-ВШЭ.
Сфера научных интересов – философская и историческая антропология, визуальные исследования, культурология, теория и философия медиа культуры.
nsosna@hse.ru

Феррандо Франческа (США)
Доктор философских наук, магистр гендерных исследований, преподаватель философии в Нью-Йоркском, общественный деятель.
Сфера научных интересов – понятие «человек» в эпоху пост- и трансгуманизма, философский постгуманизм, рассматриваемый в связи с технологией и экологией, искусственный интеллект и деконструкцию человека, история и теория феминизма и гендерных исследований.
www.theposthuman.org

Научное издание

Границы нормы:
трансформация гуманизма
в русской и европейской культуре
Нового и Новейшего времени

Сборник статей

Редактор: А.Н. Рылева
Оформление: Е.А. Сиверс
Компьютерная верстка: Н.В. Мелкова
Корректор Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 30.08.2021
Формат 70×100 1/16. Печать офсетная
Уч.-изд.л. 36,0. Усл.-печ. л. 42,25
Гарнитура PT Serif Pro