

**«Границы нормы:
трансформация гуманизма
в русской и европейской
культуре Нового и Новейшего
времени»
Третий международный
конгресс историков искусства
имени Д. В. Сарабьянова**

Государственный институт
искусствознания, Москва,
25–26 октября 2018 года

Алла Вершинина

С периодичностью один раз в два года в Государственном институте искусствознания проходит компетентный международный форум. Очередная, третья по счету, биеннале собрала представителей научного сообщества России, Италии, Германии, Франции, Австрии, Дании, Сербии, специалистов в разных областях гуманитарного знания — архитектуры и изобразительного искусства, философии и литературы, эстетики и культурологии, медицины и психиатрии. Конгресс был организован при содействии Итальянского института культуры. Логично, что приветственные слова участникам конгресса прозвучали и от принимающей стороны — директора ГИИ Натальи Сиповской, и от итальянских партнеров — в лице Сильвии Бурины, директора Центра изучения русского искусства венецианского Университета Ка' Фоскари. Столь широкий охват и соответствующий резонанс безусловно не случайны. Заслуги организаторов стоит искать не только в качественной организационной работе (Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф, А. С. Лосевой), но и в выборе глобальной темы.

Заявка на исследование «границ нормы» в развернутой исторической перспективе, на пересечении наук и художеств и в контексте

тех радикальных процессов ревизии системы общечеловеческих ценностей, что пришлось на означенный период — Новое и, особенно, Новейшее время, оказалась не просто увлекательной, но провокативной, будоражащей и даже вызывающей. Такую острую постановку проблемы можно полагать за уже устоявшуюся традицию, позволяющую Сарабьяновскому конгрессу занять свое уникальное место среди прочих регулярных научных чтений. Успешный опыт двух первых конгрессов одновременно облегчал работу организаторов и накладывал определенные обязательства по отбору участников и порядку выступлений. В итоге сложилась плотная двухдневная программа на основе тематической и хронологической общности, разделенная по сессиям с внутренними блоками по два-три, иногда — четыре сообщения, что позволило сопроводить слушания обменом мнениями и дискуссиями «по горячим следам».

Утренняя сессия первого дня конференции знаменательно началась русско-итальянским диалогом «Юрий Лотман, Александр Пономарев и венецианский Ренессанс: распознавание и преодоление границ» по версии Джузеппе Барбьери (Университет Ка' Фоскари, Венеция). В своих рассуждениях о квадрате и круге как границах соответственно земного и небесного Дж. Барбьери апеллировал к идеям Роберто Лонги о сопряжении образов венецианского и современного искусства, подтверждение чему нашлось в перформансе А. Пономарева по мотивам витрувианского человека Леонардо да Винчи. Согласно идее «положить предел ветру», Пономарев назвал свою акцию «Витрувианский человек», что созвучно главной коннотации Ренессанса — преодолению границ, замене предела динамикой, усилиями подвижного героя. Ключ к распознаванию сюжета Барбьери обнаружил в трудах Лотмана и посчитал продуктивным применить лотмановский инструментарий к визуальным искусствам. Рассматривая с этих позиций творчество Джорджоне, Тициана, Тинторетто, Веронезе, докладчик пришел к заключению о современности их колористических построений как способов представления движения в пространстве через цвет и свет, как нарушение границ материи.

Итальянский сюжет был продолжен сообщением Ованеса Акопяна (Университет имени Леопольда и Франца, Инсбрук) «Джованни Пико делла Мирандола и его “Речь”: о достоинстве человека?». Его главной целью стал пересмотр места Пико делла Мирандолы и всего флорентийского гуманизма в мировом

философском наследии. Начав с провокационного заявления о том, что «Речь» является проходным сочинением, а ее гуманизм, неоплатонический пафос — фикцией, О. Акопян предпринял анализ текста и его интерпретаций от Марсилио Фичино до Эрнеста Кассирера, Джованни Джентиле и Эрнесто Грасси. Показав, как толкования разных авторов зависят от их собственных ценностных ориентиров и насколько они шире рассуждений о гуманизме ренессансного толка, докладчик заключил, что христианское знание разбросано по всем прочим системам, таким как зороастризм, герменевтика, орфизм и т. п., и поставил вопрос об исключении из названия текста Пико делла Мирандолы его второй (приставной и мнимой) части: «о достоинстве человека».

Экскурс в ренессансные модели гуманизма по логике программы конференции продолжили и расширили сообщения второго блока утренней сессии. Роль связующей и одновременно переходной фигуры взял на себя Ульрих Фрёшле (Технический университет, Дрезден) с пространным докладом «“Трансгуманизм” как систематическое нарушение норм и пределов? Размышления над старыми и современными топосами европейской культуры». Отправной точкой стал дизайн технологического тела, соединяющий технику и биологию, человеческое и синтетическое, позволяющий находить глубоко личностные мотивации бионики, воспринимать ее одновременно и опасной идеей, и фактом технологического прогресса. Находя здесь выход к чистой форме трансгуманизма, Фрёшле обозначил его как вариативную мировоззренческую систему, подверженную историческим изменениям, и проследил их от начала XIX века до наших дней с привлечением таких фигур, как Гёте (ил. 1), Клейст, Дарвин, Фрейд, Маринетти, Курцвейл, Сорокин, Мор. Кроме того, Фрёшле обнаружил проекции трансгуманизма в технологическом самосозидании, генетике, генетическом дизайне, репродуктивных технологиях, фармацевтике, нанотехнологии, психосоматике, электромеханике, поисковых системах и других практиках, а также в идеологии постгуманизма, феминизма, наметив ряд дихотомий: культура против природы, человек против природы, мужчина против женщины, субъект против объекта. Одновременно трансгуманизм, понятый как постчеловечество, породил идею супервида, возможного в сообществах, где нет границ между оппозициями. В итоге Фрёшле пришел к обобщающему методологическому суждению: литературная система



1. Франц Ксавер Зимм. *Гомункул в реторте*. Иллюстрация ко второму акту *Фауста* И. В. Гёте. 1899
Литография

как создание нарративов имеет перспективы развивать разные точки зрения на потенциалы человека, открывать новые дискуссии.

Не менее основательно и подробно изложил свои взгляды на проблему выхода человека в трансторический мир Александр Михайловский (Школа философии НИУ ВШЭ). В центре его внимания, как явствует из названия сообщения «*Waldgang* Эрнста Юнгера: о возможности свободы в эпоху постгуманизма», — резонансное

и актуальное по сей день эссе немецкого интеллектуала, рассмотренное в философско-социологическом контексте. В обзоре генезиса понятия «постистория» Михайловский упомянул А. О. Курно, Дитмара Кампера, Хендрика де Мана, чьи начинания, по его мнению, были подхвачены Леви-Строссом, Мишелем Фуко, Ж.-Ф. Лиотаром, Бодрийяром, а в тексте Юнгера обнаружил признаки родства с постгуманистической позицией Арнольда Гелена. С удалением человека из истории, по мысли Михайловского, боги вытесняются титанами. Титанизм постистории характеризуется изменением биоса и материи под воздействием технологий, социальных, экономических факторов, что приводит к сложению новой системы — мультикультурного общества, характеризующегося высоким технологическим уровнем, асинхронностью жизненных форм, иммобилизацией человека посредством манипуляций. При этом свобода индивида ограничена страхом, а возможные пути его преодоления — в учениях о трансценденции, эросе, мусической жизни, начинаются с «ухода в лес», который позволяет узреть невидимое, очнуться, прозреть, сбросить навязанные маски и обрести себя.

Разговор о трансгуманистических горизонтах мира продолжил Степан Ванеян (МГУ, ГИИ) докладом «Норма гуманитарности и пределы трансгуманизма: иконологические круги герменевтики искусства». Предпринятый анализ методов прочтения визуальных текстов Аби Варбурга, Андре Мальро, Эрвина Панофского, Ханса Зедльмайра, Рудольфа Витковера, Эрнста Гомбриха и других позволил установить различные уровни понимания (внутри сознания интерпретатора) и актуализировать проблему межуровневого перехода, оцененного как альтернатива или уловка, бегство и уклонение, напомнив тем самым сюжет предыдущего сообщения. Погружение в иконологический дискурс, сопровождаемое рассуждениями о визуальных конфигурациях-конstellациях («символах»), завершилось выводом о том, что иконология обеспечивает не только фальсификацию науки об искусстве как гуманитарной нормы знания и даже поведения, но и открывает горизонты трансгуманизма как онтологического предела визуальности. Иными словами, гуманитарность задается самой идеей иконологии, которая одновременно намечает выход за круги человеческого.

Завершили утреннюю сессию два сообщения, в которых с позиций психиатрии исследовались вопросы нормы в связи с личностью

художника и его творческой деятельностью — патографии. Борис Воскресенский (РНИМУ им. Н. И. Пирогова, Свято-Филаретовский православно-христианский институт) предложил свой взгляд на проблему «Творчество и психическая патология», начав с реабилитации психиатрии (как инструмента анализа), которая, с одной стороны, воспринимается настороженно, опасно и даже откровенно негативно, а с другой, особенно в наши дни, — психическая патология омассовляется, превращаясь едва ли не в достоинство личности. Следуя за К. Ясперсом в уважительном подходе к патографическому разбору художника, опираясь на мнения К. Юнга, польского лингвиста Анны Вежбицкой, одного из основоположников отечественной пограничной психиатрии П. Б. Ганушкина, а также П. А. Флоренского, Воскресенский выделил как наиболее продуктивную трихотомическую концепцию личности «дух-душа-тело» психиатра профессора Д. Е. Мелехова, основанную на идеях христианской антропологии. Именно трихотомическая модель, по мнению докладчика, позволяет наиболее полно и всесторонне осмыслить взаимодействие нематериальных структур «психического», «духовного», «телесного» в созидательной и одновременно болезненной деятельности гения, которую далее следует оценивать уже искусствоведам.

Движимый сходным стремлением вооружить искусствоведов новым инструментарием, Глеб Напреенко (Москва) задался вопросом: «Учение психоанализа о различных структурах субъекта: что оно может дать истории искусства?» В основу своих суждений докладчик положил учение Жака Лакана, избрав его положение о трех регистрах для моделирования принципиально различных субъектно-объектных позиций (отношений — желаний и требований) и обозначения таких фундаментальных структур, как невроз, психоз и перверсия. Рассмотрев в этом ракурсе отношение к письму на примере Джойса, де Сада и Льва Толстого, а также отношение к взгляду на примере Ролана Барта и Яёи Кусамы, Напреенко поставил вопрос о возможном желании исследователя в отношении к искусству.

Вечернюю сессию первого дня открывала Анна Корндорф (ГИИ). После «врачебной» оптики и диагнозов предшествующих выступлений доклад ««Безумие» как категория и жанр нормативной эстетики барокко» вернул аудиторию в пространство культурных ценностей, более того, прозвучал едва ли не апологией сумасшествию. Корндорф убедительно показала, как статус безумия укреплялся трудами

Монтеня, Декарта, Спинозы, Паскаля, направленными на включение его в своеобразный каталог барокко, который иначе будет «неполон и нерелевантен». (Ил. 2.) Обеспечивая тем самым упорядоченность и репрезентативность создаваемой картины мира, безумие как факт составляло часть дидактической образовательной программы с посещением домов для умалишенных. Его производной — фолии, находится место в театре, литературе, музыке, изобразительном искусстве. В архитектуре аналогичным образом работают «бедлам» и «затеи», в предметном мире — барочный автомат. Их объединяет, по мысли докладчика, метод безумия, суть — метафора, деконструкция до простейших элементов и последующее пересозидание уже на иных основаниях. Рукотворный язык безумия барокко раздвигает пространство мышления, но не отвергает логики, с тем условием, что сила воображения имеет в мыслительном процессе больший вес, чем следование правилам. Безумие в такой транскрипции логично выпало из эстетики просветительства, получив значение безвкусицы, дезавуировать которое предстояло романтикам.

Зависимость оценочных критериев от сменяемого контекста по-своему интерпретировал Владимир Вельминский (Университет Баухауса, Веймар). Заявленную тему сообщения — «Кунсткамера и топология» — он раскрыл в неожиданном ракурсе, предложив идею прямой зависимости статуса произведения искусства от его топологического значения. Поводом к разговору о парадоксах топологии стала известная акция уничтожения «Девочки с шаром» Бэнкси, маркировавшая разочарование в дистрибуции и концепции рынка, и как следствие — потребности в переосмыслении территории искусства. Вельминский предположил, что кунсткамера, как замкнутое пространство исторического образца (музей), и современные «плавающие пространства» (интернет, медиа, слухи и т. п.) являются двумя основными моделями топологии творчества, граница между которыми постепенно размывается. Начальным опытом топологического подхода он назвал решение Леонардом Эйлером старинной математической задачи семи мостов Кёнигсберга, давшее повод связать воедино перспективную теорию планирования, эстетику прогулки и нормирования пути. Тем самым совершился переход от упорядоченной системы к иллюзии и тематизации видения, актуальных уже для постмодернизма, работающего с плавающими знаками (симулякрами). Однако и эта ситуация ныне требует пересмотра в связи



2. Маттеус Гройтер. *Врач, излечивающий фантазии и изгоняющий лекарствами безумие*. Начало XVII в. Офорт

новыми методами прочтения предметов искусства и перераспределения ролей в гомогенизированном культурном пространстве.

В завершение первого блока вечерней сессии Николай Молок (ГИИ) объединил темы двух предыдущих выступлений — о территории искусства и о норме и перверсии, применив их к истории «изоляции сладострастия», в терминологии Р. Барта. Интрига доклада «Триумф Добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей»» заключалась в установлении парадоксальной общности техник репрезентации и иконографии либертинских и ханжеских секретумов при их диаметрально противоположной семантике. Десятилетние представления о дозволенном были рассмотрены на таких ярких примерах, как полуметровый фиговый лист на лондонской

копии статуи Давида Микеланджело (1857), пейзаж «Замок Блоне» Курбе, маскирующий его «Происхождение мира» (1866), толкования добродетели и порока в словарях, «путешествующие» артефакты из Геркуланума (1816, 1849), секретные хранилища при Британском музее (1865), либертианские романы, герметичная архитектура либертинажа и проч. Они составили два взаимосвязанных топологических множества в границах умозрительного пространства морали и права, означенные как подцензурная «территория несвободы» — склад «онемевших» (Гадамер) артефактов, и порожденная новым ханжеством «территория свободы» — запретная зона, манящая «гипер-уединением». Равным образом связанные с идеей «сокрытия», тайны, они засвидетельствовали «остервенелую закрытость» (Барт) в качестве нормы и/или отклонения от нормы общественной морали. (Ил. 3.)

Настроенные на размышления о моральных аспектах слушатели могли обнаружить их косвенные отголоски и в первом сообщении заключительной тройки докладов первого дня — «Метаморфозы маскарада в российских публичных торжествах: Петр I — Анна Иоанновна» Аллы Ароновой (РГГУ, ГИИ), давшие повод к опосредованному сопоставлению восемнадцативековых практик «всештейших» и «всесвятейших» соборов. Аронова показала, как сцениграфические варианты маскарада: шутовские свадьбы и похороны, потешные сражения, триумфы, со временем становились все более изощренными, массовыми, длительными, комбинаторными, с привлечением обрядовых инструментов святочных забав, кощунственных жертвоприношений, церковных ритуалов, на контрасте костюмов и переодеваний, размеров и масштабов, позиционирования и перевертышей, в смешении персонажей потешного воинства и травестийного круга (рота карликов, свадьба шутов на похоронах). Подробные истории свадеб Якова Тургенева, Феофилакта Шанского, Якова Волкова, Азовского триумфа, Гангутской победы, Ништадтского мира и другие не обошлись без внимания к топологической компоненте, наметившей перспективы сопряжения физических и смысловых границ территории искусства.

Логичным переходом к углубленному анализу конкретных случаев построения и освоения такого интегрального пространства на материале, пожалуй, самого репрезентативного искусства — архитектуры стало выступление Анастасии Лосевой (ГИИ). В сообщении «Скульптурная декорация как провокация. Эстетизация погранич-



3. Гранвиль. *Тайный музей*
Литография из его кн. *Un autre monde*,
1844

ного в особняках Федора Шехтеля» ей удалось поколебать привычку находить в архитектурном убранстве услаждение взора и связать его восприятие с чувством осязания, моторикой. Оказалось, что изысканные детали образцовых особняков, рассчитанные на тактильный контакт, могут не только метафорически оживать от прикосновения, но и заставить оцепенеть или сбежать, освободиться, устремиться в полет или совершить насилие. Такие «выбросы телесного», по мнению



4. Федор Шехтель
Особняк З. Г. Морозовой. Перила
лестницы в вестибюле. 1892–1898

докладчика, совершаются на границе сакральных и профанных пространств (миров), и чем она резче — тем жестче провокация. Особый случай — лестница, пространство которой суть растяжение границы, сопряженное с пределами человеческого опыта, низменного и возвышенного. (Ил. 4.) В том, что поднимающийся по лестнице человек включается в дпящееся действие совместно с «маргиналами» (карликами, шутами, химерами) и оказывается третьей силой в битве миров, Лосева усмотрела шутовской пароксизм ренессансной и барочной традиции (Гирландайо, Тициан, Тьеполо, Веронезе). Одновременно в шехтелевском модерне обнаружился ряд предвосхищений — эстетики разрушения и монструозности, абсолютизации пространства, утопических конструкций будущего искусства и т. д.

И уже в следующем докладе модель «пространства ощущения» была спроецирована Элицей Дюлгеровой (Национальный институт

истории искусств, Париж) на авангардные художественные практики, представленные в необычном ракурсе — как «Испытание границ произведения и пространства на выставках авангарда (на примере выставки “1915 год”)». Экспозиция, задуманная коллективным разнородным событием, была устроена так, чтобы развести «непримиримых» по отдельным залам и успокоить, остановить «перебежчиков». В результате картины Лентулова, Кончаловского, Фалька, Кандинского и других в традиционной развеске оказались под натиском экспериментальных вещей — учтенных и оставшихся вне каталога — Ларионова, Каменского, Маяковского, Малевича, Моргунова, Татлина, Клюна, Бурлюка, которые активно вторгались в выставочное пространство и отвечали поискам наивысшей реальности ощущения. Это обстоятельство, по словам Дюлгеровой, маркировало потребность контакта с публикой и нарочитый антагонизм одновременно, и вывело самого художника, а не только его произведение, в герои выставки, что подтвердило устойчивость романтической традиции исключительности гения. Размышления о возможностях картины и практики ее показа привели докладчика к выводу о событийном характере пространства выставки как насыщенного смыслом места и времени воздействия, определяющих качество произведения.

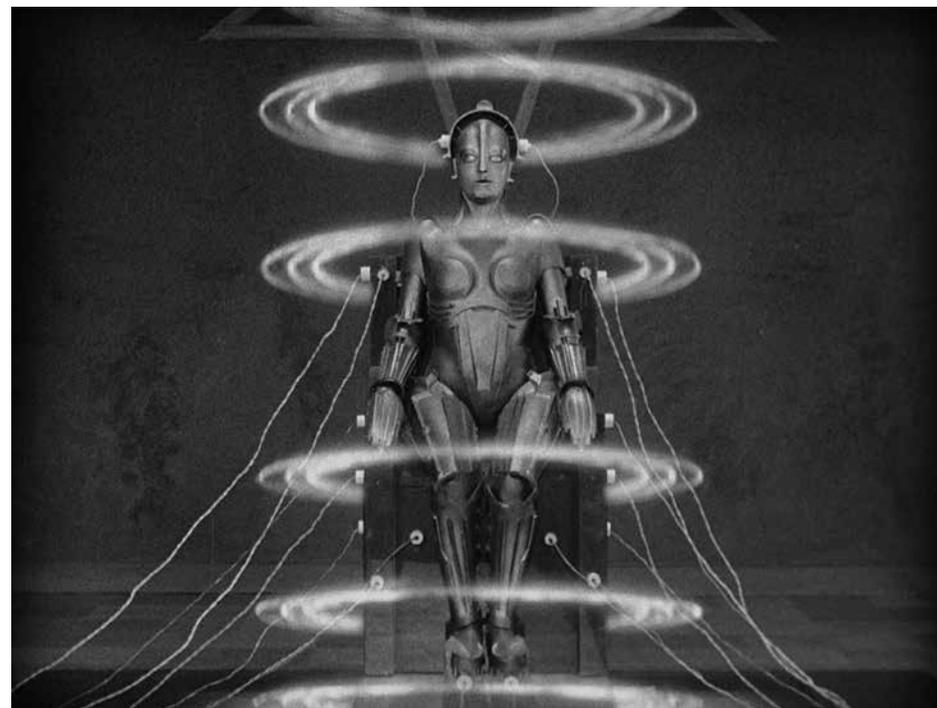
Несомненной удачей представляется решение организаторов объединить в вечерней сессии первого дня сюжеты, презентующие избранную проблематику искусства XVIII, XIX и начала XX столетий, и закрепить эту идею заключительным аккордом докладов. Предметные искусствоведческие изыскания позволили не только объективировать экскурсии утренней сессии в теорию гуманистических представлений о норме, но и расставить значимые координаты хронотопа культуры, дать понятие целостности и процесса. При этом почти во всех приведенных выше исследованиях отдельных поворотов традиции Нового времени, от исходного рубежа — Ренессанса, до Первой мировой войны, проступали контуры экспериментов XX века. Именно на них сосредоточились выступавшие во второй день конгресса.

С первого же доклада утренней сессии — «Человеческое и античеловеческое значение понятия «вне-форменное» (*l'informe*) Жоржа Батая: между эстетикой авангарда и экзистенциализма» Елены Гальцовой (ИМЛИ РАН) слушатели погрузились в атмосферу радикального пересмотра границ нормы и патологии, развернувшуюся на страницах журнала «Документы» (1929–1930) в рубрике «Критический

словарь». В центре исследовательского внимания оказались разделы словника, написанные Ж. Батаем, в наибольшей степени — «Бесформенное» (в № 7 за 1929 год), а также «Архитектура», «Бойня», «Заводская труба» и др., и кроме того — раздел «Ледоход (Разгром)» Мишеля Лейриса. Развернутый анализ «странных творений» антигламура и ужаса, отчаяния и растрат, насилия и жертвоприношения, выброшенных из антологии мирового искусства и облюбованных Батаем в качестве эталонов новой красоты, позволил ярче высветить его особый путь ревизии классических теорий в сравнении с эстетикой формы Андре Бретона и Ж.-П. Сартра. Принимая зависимость идеи «красоты как ущербности» и ценности вне-форменного от избранной точки зрения, Гальцова нашла безотносительным критерием нового гуманизма его отношение к слабости, ничтожности.

Борьбе за новый, отличный от принятых правил способ выразительности как отправной точке искусства XX века был посвящен и доклад Мортена Сёндергорда (Университет Ольборга) «Рейды командос», «Зловещие долины» и «Звуковые удары» — краткая история метафор в искусстве на пороге его гибели как социальной нормы». Однако, опираясь на собственную деятельность в сфере медиа-арт, технологии искусства, Сёндергорд предложил исходить из понимания искусства как производства, а нормы — как метафоры. И хотя лейтмотивом его исследования стал кризис репрезентации, на первый план выдвинулись обусловленные этим фактом поиски путей обновления инструментария творчества. Рассмотрев различные стратегии и практики искусства Новейшего времени, докладчик отметил случившийся сбой в навигации по нормам и сдвиг с репрезентационных техник к воспроизводимым, требующим развернутых инфраструктур. В ситуации смерти нормативного искусства выход следует искать, по его мысли, в новой конструкции идей, иной чувствительности, термодинамике, новой акустике и т. п.

Оптимистический образ «чувствительного» художника новой формации, вооруженного научно-техническими средствами, едва наметившись, был опротестован Дмитрием Булатовым (ГМИИ, ГИИ). В сообщении «Art & Science: нечеловеческое как ресурс» обозначились довольно мрачные, с гуманистических позиций, перспективы, где «белковые формы» уступают функции регуляции художественной жизни, более того — само право на творчество, нечеловеческим агентам и системам. (Ил. 5.) Приведенные примеры из той области



5. Фриц Ланг. *Метрополис*. 1927
Кадр из фильма

современного искусства, представители которого используют концептуальные основания, исследования, методики и новейшие технологии, — биометрическая инсталляция робо-крыса MEART (группа Стива Поттера и лаборатория совместных исследовательских работ искусства и науки института Западной Австралии), «Инструмент для обмана и убийства» Калеба Ларсена — черный куб, автоматически выставляющий себя на продажу, автоматизированный сервис куратрон, математически составляющий экспозицию из гомологически близких друг другу художников, проект Педро Лопеса *Affordance++* с его «не-человеческой» реальностью, призваны убедить в архаичности оппозиций «живое — неживое», «искусственное — естественное» и т. д. Не претендуя на достоверный футурологический прогноз,

Булатов тем не менее обрисовал такую будущность искусства, где художнику отводится скромная роль посредника неорганичного мира.

Иной путь преодоления барьеров между человеком, машиной, животным проследила Екатерина Лазарева (МСИ «Гараж», ГИИ) в рамках проблематики, обозначенной как «Киборг и гендер: от Маринетти до Донны Харауэй». Сопоставление двух мифологий, маркирующих начало и конец века, позволило актуализировать противоположные гендерные аспекты. В итальянском футуризме любовь между человеком и машиной разрешалась рождением бесстрастного сверхчеловека без участия женщины, тогда как Харауэй представляла вышедший из утробы монстра гибрид машины и человека как киборга, не имеющего отношения ни к человеческому, ни к сверхчеловеческому, но наделенного, как считает Лазарева, приметам женского. Сходным образом занятые изгнанием «слишком человеческого», машиночувствительный футуризм Маринетти и кибоорганический проект Харауэй по-своему отвечали интенциям, связанным с отказом от политики идентичности, от дуализмов, с разрушением пределов, в том числе гендерных, и желанием единства без полифонии. Если поначалу монстры обозначали границы человеческого, то затем предстали порождением гибридности и текучести форм.

Сравнительные исследования футуризма были продолжены следующим докладчиком. Темой «Барокко и пролетариат. Сентиментальная биомеханика Умберто Боччони» Анатолий Рыков (Санкт-Петербургский государственный университет) добавил новые нюансы к известным параллелям между творчеством Боччони и классической традицией от Роберто Лонги. Анализ форм динамики позволил Рыкову заметить, что Боччони концептуализирует границы внутреннего и внешнего, открытого и замкнутого, снимает поверхность, предвосхищая Генри Мура, биоморфную скульптуру, Бэкона, Сутина, концепции телесности второй половины XX века. С динамическими построениями связаны и темы толп, массового движения, революции, подсказывающие сопоставление Боччони и Давида. Наметив ряд других точек соприкосновения — с Рембрандтом, Кирхнером, Делёзом, Сарелем, Бергсоном, Батаем и другими, докладчик заключил, что Боччони создает кубистическо-барочный китч, инвестируя его качества в язык рафинированного галерейного кубизма. И далее выходит за рамки контекста, причудливо сплетая пессимизм, безжалостный анамнез и — сентиментальный компонент. Будучи частью технологи-

ческой революции-эволюции и одновременно прямым порождением классических эпох, киборги Боччони сохраняют человечность.

Казалось бы, частный случай — «Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина» — позволил Екатерине Бобринской (ГИИ) перенаправить научный дискурс вокруг проблемы «человеческого» от машинных к виталистским концепциям, актуальным в Новейшее время. Неовитализм начала столетия опирался на открытия в разных областях знания, а также на оккультизм, богословие и прочие учения, приоткрывающие завесу в невидимое, сверхматериальное, сверхмеханическое и ведущие далее к новой антропологии, которая, в свою очередь, проникает в искусство (неоимпрессионизм, футуристы, экспрессионизм, лучизм). У Чекрыгина идеи проницаемости материи, зыбкости контуров, светоносного эфира соединяются с положениями христианской антропологии: перспективами трансформаций от первоэлементов души к первоэлементам тела, преобразования и вознесения. Для него человеческое тело — новое, лучистое, световое, измененное, разрушающееся, пограничное — тонкая физиология, научно-оккультная механика, снабженная фрагментированными, с изъятием центральных мотивов, цитатами — руинами христианского знания. Существующий в таком формате чекрыгинский человек, по словам Бобринской, есть «знак травмы». Включенный в нескончаемую трансформацию материи, утратой времени и пространства отменяющую пришествие второго мира и искупление, он становится частью биомассы, подчиняется коллективному проекту освобождения от смерти. Каждый шаг к свободе приближает крах, и драматичные следы утрат делают жизнь зловещей. Так что «новый человек» остается одной из главных утопий искусства начала века.

К озвученным ранее критериям меры человечности Константин Дудаков-Кашуро (МГУ, ГИИ), завершая утреннюю сессию второго дня сообщением «Концепция “нового человека” в текстах Рауля Хаусмана: между дадаизмом и конструктивизмом», добавил показатель расширения «тактилических» способностей — хаптизм, и его производную — оптофонетику. Определяя место света, «электрической живописи» в теории Хаусмана, Дудаков-Кашуро тонко связал оптофоническую свето-драму с потребностью в обновленном обществе. Отклонив обычные в отношении дадаизма постулаты о радикальных жестах, соединяющих политическую активность и творчество, докладчик не преминул отметить, что новое «искусство зрения

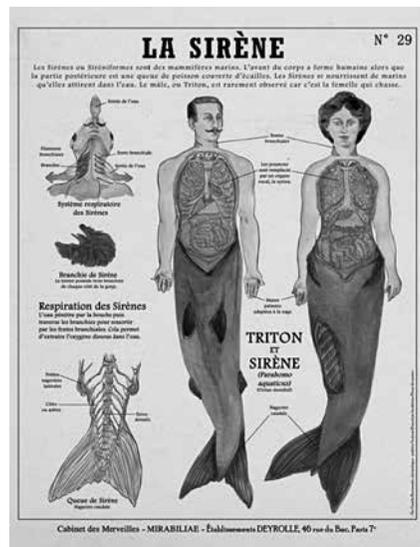


6. Сальвадор Дали. *Кубистический автопортрет*. 1923
 Картон, масло, коллаж. 104 × 75
 Национальный музей Центр искусств королевы Софии, Мадрид

и слуха» Хаусман связывал с социумом, порвавшим с прошлым, а также с измененным, бесклассовым человеком. И хотя реальный продукт теоретических построений — оптофон — так и остался в единичных опытах (Франсиса Пикабия, Владимира Баранова-Россине), к которым можно добавить еще лишь аутентичное «фонетическое стихосложение», докладчик убедил аудиторию, что оптофоническое искусство стоит воспринимать как житнетворчество «неустрасимого рабочего человека».

Идея артобъекта, преобразующего калейдоскопические формы в музыкальные звучания, оказалась своего рода стратегическим планом итоговой вечерней сессии конгресса: собранные здесь сообщения, почти свободные от каких-либо концептуальных переключений, можно воспринимать аналогичным — калейдоскопическим собранием сюжетов и мотивов, многослойной амальгамой. И в первом же докладе — «Сальвадор Дали, гибридный портрет 1920-х» Элиде Питтарелло (Университет Ка' Фоскари, Венеция) исследовала родственный феномен «безразборного» единения образов, наложения изображений в контексте сопоставительного анализа работ Пикассо, Лорки, Дали. Каждому из них, провокативно заостряя оценки различных методов портретирования, Питтарелло подобрала эпитет, соответственно: мастер, референт, мастурбатор. Основанием таких определений стали особые отношения к физическим элементам, толкования телесности, отразившиеся в портретах их кисти и их самих — от Ман Рэя, Рафаэля Баррадаса, Анны Марии Дали, а также в работах Луиса Бунюэля. Главного героя докладчик уличила в намерении очистить реальность от энтропии, уравнивать предметы и тела значением аппаратов и смонтировать из них гибрид — нового Франкенштейна. Выдвигаясь за пределы реальности и выступая против всех эстетических норм, Дали сотворил такую еретическую оболочку фюзиса, которая обозначила точку невозврата. (Ил. 6.)

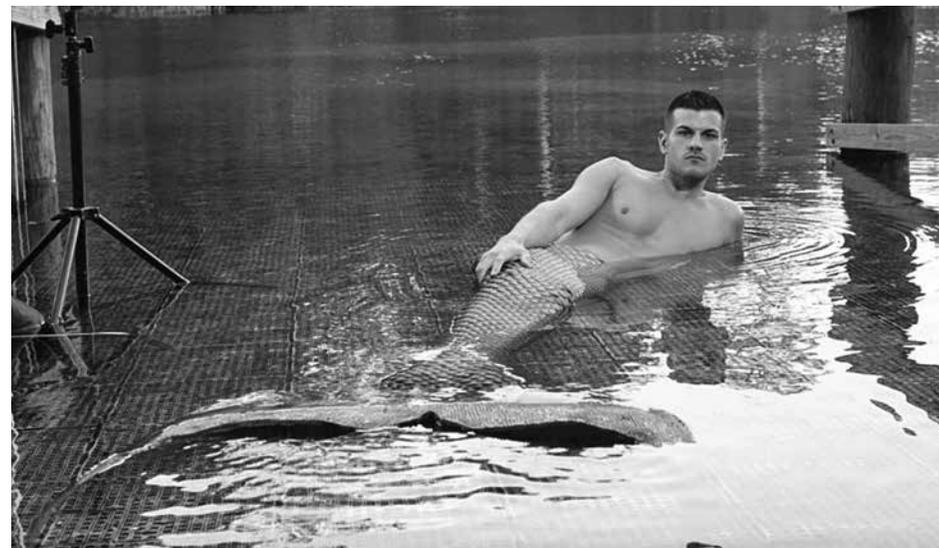
После гибридной органической реальности Дали монструозность традиционных мифологических существ, которым посвятила свое сообщение «Существуют ли сирены? Миф между чудом и болью» Сильвия Бурины (Университет Ка' Фоскари, Венеция), выглядела не столько пугающей, сколько чудесной. Связав эти «деформированные сущности» с божествами загробной традиции, Бурины рассмотрела их в границах гуманитарной проблематики. Поиски причин и установление этапов мутации из небесного в морское привели



7. Камиль Ренверсейд. *Русалка*. Лист 29 из кн.: *Créatures Fantastiques Deyrolle*. Camille Renversade & Jean-Baptiste de Panafieu. Ed. Plume de Carotte. 2017

к предположению о такой мотивации, как различие чудовищ и ангелов в Средневековье. При этом обнаружилась особенность русской традиции, где сирин-алконост и русалка поныне существуют отдельно, не претерпевая метаморфоз. В смешении мифологии и искусства сирена предстала межситуационной аномалией, обязанной своей популярностью (в высоком искусстве и массовой культуре одновременно) таким амбивалентным качествам, как обманчивость и опасность, красота и уродство, норма и патология, инициация и разоблачение, демонизм и сакральность. Гибридную природу ее образа, внешне оформленную патологией сросшихся ног, докладчик отделила от типологии ужасного монстра и вывела к феномену вотивного дара, эксвото. В итоге проблематика расширилась до архетипической оппозиции «свое-чужое» и абстрактной сущности гибрида. (Ил. 7–8.)

Совершенно иное приложение принципа двойственности предложила Наталия Злыднева (Институт славяноведения РАН, ГИИ) в исследовании «Немиметический автопортрет XX века в поисках



8. Эрик Дюшарм. *Мужчина-русалка* 2012. Фотография

нормы». Изначальная двоякость, вторичность портрета, идущего одновременно от погребальной маски и от личности, его изоморфизм и автографический характер дали повод говорить о таком сгущении смыслов, где идентификация, сходство становятся условными и неважными. Изображение вторит двойственности, становится онтологичным, чему свидетельство, по мысли Злыдневой, — зооморфные портреты, портреты-натюрморты, портреты-пейзажи, наконец, современные метапортреты, реализующие избранную проблематику в неких новых кодах. Они подразумевают два базовых типа. Первый — портреты-вещи, «идентификаторы себя» с неперменным вербальным индексом (Ван Гог, Шагал и др.), здесь лицо становится телом по принципу «вещь в вещи». Второй тип характеризуется анатомическими нарушениями в беспредметности или на грани предметности, со сдвигом к информативной модели (Бурлюк и др.), здесь лицо абстрактно по отношению к телу. Анализ смысла портрета подытожили рассуждения о распаде целостной миметической

традиции, девиантном изображении, актуализации «иноформы телесности лица» и его абстрагировании.

Пауза перед заключительной группой докладов дала время на перемену в рисунке вечерней программы, который укрупнился и пополнился новыми конкретными деталями. Корнелия Ичин (Белградский университет) проанализировала «Границы образа и языка в творчестве Казимира Малевича и Александра Введенского» так, что известные положения их теорий заняли место в конструкции, построенной на логической игре паронимов «экономика» и «экономия». Заявленное сродство экономии энергии в черном и белом квадратах и экономических законов Ичин подкрепила аналогиями из текстов Малевича, среди которых оказались свойства процессов — революционные изменения в искусстве и обществе, движущие силы — коллектив, «ломающий заборы личного», и прочие признаки устремления к победе над экономическими привычками, тождественным победе над старой изобразительностью. Что не исключало апологии отчужденной сущности, контрреволюции и т. п. Единым базисом противоречивых опытов Малевича служило толкование супрематизма как направленного энергийного действия. Тогда как Введенский, совпадая с ним в части требования экономии средств (слов) и расширении границ бытия в поисках творческого начала, отказываясь от идеи энергии прогресса, отдавая приоритет нелинейным процессам, сочетаниям несочетаемого. По словам докладчика, поэтические диалоги Введенского отражают природу хаоса как нестабильности, изменчивости, раздробленности. В итоге сложилась живая история общностей и расхождений «созидателей нового ощущения жизни и ее предметов» — супрематиста и обэриута, по части границ экономичности образа и языка в искусстве, свободном от традиционной изобразительности.

Если принять во внимание известное мнение выступившего далее Эрика де Шассе (Национальный институт истории искусства, Париж) о том, что Малевич и Родченко первыми озаботились созданием «последней картины», но, возвестив «конец живописной традиции», лишь создали прецедент, то его доклад на, казалось бы, совершенно другую тему — «Европейское панк-движение (1976–1979) — трансформация подходов к искусству и образам» можно расценивать как презентацию очередной версии лейтмотива культуры Новейшего времени. Действительно, протестный социальный

пафос панков сам по себе не нов, однако не связан, как авангардизм, с изменением жизни в конкретном направлении. Кроме того, панк-движение предлагает иные образы и, главное, инструменты визуализации, отказываясь от канонов и правил, от уникальности в пользу множественности и трафаретности, разложения и коллажности, игры по принципу «сделай сам». Основываясь на собственном опыте работы во Французской академии в Риме, Национальном институте истории искусства в Париже, кураторских проектах, в том числе посвященных данной субкультуре, Шассе заключил, что в своем развитии панк преодолевает категории комикса, иллюстрации, костюма, и предложил профессиональный научный подход к оценке явления, названного им не искусством, но по-настоящему творческим, богатым на инновации от непрофессионалов стилем между модернизмом и постмодернизмом. На прямой вопрос: «Нужно ли интегрировать культуру панков в пространство искусства?» — он ответил категорически утвердительно.

Аудитории, раззадоренной визуальными формами контркультуры в исполнении «Базуки», Мартина Киппенбергера, Клода Левека и других, довелось испытать еще одно острое ощущение: в головокружительном вираже, согласно программе выступлений, открылись горизонты принципиально иных идей и образов. Пространная тема «Норма — границы — икона. Религиозные схемы в советском искусстве» в изложении Алессии Кавалларо (Университет Ка' Фоскари, Венеция) предстала историей столкновения с каноном святых при разных основаниях: заказ, личное почтение, ирония, с опорой на традиционное представление о неофициальном, официальном искусстве и так называемой серой зоне. Работы художников разных лет и различных творческих позиций — К. Петрова-Водкина, К. Редько, П. Корина, В. Попкова, О. Рабина, Д. Плавинского, Э. Штейнберга, П. Кондратьева, В. Жукова, М. Шварцмана, Э. Неизвестного, Т. Глебовой, Ю. Жарких, В. Наумец, Е. Моисеенко — зафиксировали множество модусов обращения к религиозным элементам и мотивам. Кавалларо нашла, что «предельно кодифицированный» язык религиозной живописи таит опасности догматизма, тогда как учитывающее традицию «жизни в духе» религиозное изображение является более глубокой формой существования.

В разные эпохи культура использовала свои способы отделения человеческого от нечеловеческого, опираясь на характеристики,

возвышающие над окружением. Эти начальные слова доклада Нины Сосны (НИУ ВШЭ, Институт философии РАН) «Эстетическая норма эксперимента» резюмировали многие размышления выступавших ранее. Как и акцентированная далее современная стратегия уравновешивания человеческого с растительным, животным, природным, космическим, включающая в себя меру и масштаб, степень прямоты подхода, простые факты и процессы точечного характера без больших конструктивных схем. В этом композитном образовании к минимальным, уклоняющимся от означивания единицам действия добавляются чувства, понимаемые не вполне гуманистически, их приписывают и неорганическим объектам. Человек становится конгломератом, подлежит сборке и разборке, не отличаясь от других систем. Неосознанные, аффективные, случайные взаимодействия частиц — база для развития искусства с превращением произведения в эстетический эксперимент по сбору данных и реакций с открытым финалом. Разнообразные подходы, во многом восходящие к философии процесса, организма А. Н. Уайтхеда, по мнению докладчика, объединяет стремление наладить диалог с техническим, в первую очередь компьютерным, миром, в проекте — ощутить «себя в другом», выявить в ином то человеческое, что хотелось бы сохранить в себе в дальнейшем. Сосна заключает, что таким образом человеческое обнаруживается при помощи технического.

Знаменательно, что заключительное выступление Третьего международного конгресса им. Д. В. Сарабьянова соответствовало интенции, объединяющей большую часть докладов, которые, при всем многообразии подходов и ракурсов, звучали не приговорами, а скорее, пролегоменами к будущим изысканиям по корректировке границ допустимого, представлений о должном, пределов потребностей и предписаний. Заявленная проблемная тематика форума от этого ничуть не пострадала, напротив, как и ожидалось, обогатилась яркими прозрениями, пролонгированными сюжетами, новыми находками, неожиданными поворотами. Такой результат свидетельствует о закреплении не только традиции, но и репутации флагманского проекта, способствующего динамике научного дискурса и приращению знаний, площадки, открытой к апробации смелых идей. Широкий спектр представленных на конференции исследований, со сменой оптики от частных случаев меры гуманитарности до сквозной, обобщающей проблематики ценностей и норм

гуманизма Нового и Новейшего времени, явил совокупную картину чуждой унификации культуры, которая существует и действует на территории межпроцессных взаимодействий и радикальных преобразований.