Дискуссия

УДК 701 / 008

ББК 87.8 / 71

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-304-353

Ключевые слова: современное искусство, катарсис, витальность искусства, художественная форма, гуманизм творчества, гармония, кризис, экспрессионизм.

Кривцун Олег Александрович, Беспалов Олег Валентинович, Проклов Илья Николаевич, Беликова Мария Андреевна, Флорковская Анна Константиновна, Лукина Галима Ураловна, Савенко Светлана Ильинична, Дутцев Михаил Викторович, Сальникова Екатерина Викторовна, Ступин Сергей Сергеевич, Карпов Александр Владимирович, Мутья Наталья Николаевна

Витальность искусства: подходы к исследованию

Понятие витальности искусства на протяжении веков соизмерялось с понятием «повышенной жизни», с ощущением особого подъема в момент художественного переживания и рассматривалось как условие обретения новой энергии. Сегодня высокая амплитуда претворения драматизма, остро представленное трагическое, подрывает возможности художественного катарсиса. Когда художественную форму разбивают намеренные алогизмы, сознательное моделирование хаоса, обостряется и внимание к углубленной разработке феномена витальности искусства.

Будучи специалистом по эстетике, О.А. Кривцун уже несколько лет разрабатывает аспекты, связанные с феноменом витальности искусства. На определенном этапе к работе над данной темой подключились другие современные исследователи, разделяющие интерес к данному феномену.

Дискуссия по теме, вынесенной в заголовок, собрала в Государственном институте искусствознания ученых разных специальностей из художественных вузов и научных учреждений Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода. Объединяющей основой круглого стола послужило желание искусствоведов, музыковедов, культурологов, архитекторов, эстетиков создать обобщающее исследование, проясняющее природу витальности искусства. Доклады круглого стола, данные в сокращении, представлены в этом разделе как большая коллективная статья, способствующая продвижению в написании коллективной монографии.

Редакция журнала выражает признательность Надежде Табуновой, аспиранту ГИИ, за помощь в подготовке материалов круглого стола.

Keywords: contemporary art, catharsis, vitality of art, art form, humanism of creativity, harmony, crisis, expressionism.

Krivtsun Oleg A., Bespalov Oleg V., Proklov Ilya N., Belikova Maria A., Florkovskaya Anna K., Lukina Galima U., Savenko Svetlana I., Dutsev Mikhail V., Salnikova Ekaterina V., Stupin Sergei S., Karpov Alexandr V., Mutiya Natalia N.

Vitality of the Art: Approaches to Research

Throughout the centuries, the concept of the vitality of art has been commensurate with the concept of “elevated life”, with the feeling of a special upsurge at the moment of artistic experience, and was seen as a condition for gaining new energy. Today, the high amplitude of the implementation of artistic drama, the acutely presented tragic, undermines the possibilities of artistic catharsis. When the art form is shattered by deliberate alogisms, conscious modeling of chaos, attention is sharpened to the in-depth development of the phenomenon of art vitality. The scientific review analyzes the main ideas of the discussion that took place in October 2020 at the State Institute for Art Studies.

Being a specialist in aesthetics, Oleg A. Krivtsun has been developing aspects of the phenomenon of art vitality for several years. At a certain stage, other modern researchers, who share an interest in this phenomenon, joined the work on this topic. The discussion on the vitality of art was held at the State Institute for Art Studies and brought together scientists of various specialties from humanitarian universities and research institutions of Moscow, St. Petersburg, and Nizhny Novgorod. The unifying basis of the ‘round table’ was the desire of art historians, musicologists, culturalologists, architects, and aestheticians to create a generalizing study devoted to the nature of the vitality of art. The reports of the ‘round table’, given in abridgment, are presented in this section as the first collective publication that promotes the writing of a collective monograph.

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Беспалов Олег Валентинович

Кандидат философских наук, независимый исследователь, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Проклов Илья Николаевич

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Беликова Мария Андреевна

Аспирант, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Флорковская Анна Константиновна

Доктор искусствоведения, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств; заведующая кафедрой теории и истории искусств, факультет теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovslaja@yandex.ru

Лукина Галима Ураловна

Доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Савенко Светлана Ильинична

Доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Дуцев Михаил Викторович

Доктор архитектуры, советник РААСН, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ); ведущий научный сотрудник, отдел проблем теории архитектуры, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства – филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Москва
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Ступин Сергей Сергеевич

Кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Карпов Александр Владимирович

Кандидат культурологии, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Мутья Наталья Николаевна

Кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Krivtsun Oleg A.

Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8006-6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Bespalov Oleg V.

PhD in Philosophy, Independent Researcher, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1351-5308
bespalov.o@merlion.ru

Proklov Ilya N.

PhD in Philology, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com

Belikova Maria A.

PhD Student, Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Florkovskaya Anna K.

Doctor of Theory and History of Art, Associate Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Theory and History of Fine Arts, Faculty of Theory and History of Art, V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1945-0573
florkovskaja@yandex.ru

Lukina Galima U.

Doctor of Art History, PhD in Philosophy, Professor, Vice-Director, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7334-4985
lukina@sias.ru

Savenko Svetlana I.

Doctor of Arts, Moscow State Conservatory, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
savenkosi@mail.ru

Dutsev Mikhail V.

Doctor of Architecture, Head of the Department of Architectural Environment Design, Professor of the Department of Architectural Design, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNSUACE); Leading Researcher, Theory of Architecture Department, Institute of Theory and History of Architecture, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8892-6841
nn2222@bk.ru

Salnikova Ekaterina V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Art History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
k-saln@mail.ru

Stupin Sergei S.

PhD in Philosophy, Leading Researcher, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418
stupin-ss@mail.ru

Karpov Alexandr V.

PhD in Cultural Studies, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-1301-2671
avkarpov12@yandex.ru

Mutiya Natalia N.

PhD in Art History, Associate Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0001-9463-8774
mutianata@yandex.ru

Кривцун О.А.

Введение в тему

С одной стороны, за последние полтора столетия искусство резко, и не один раз обновило свой язык. В образную систему искусства вторглись алогизмы, острый негативный материал. Логика содержательных художественных фраз, имеющих корни в классике, сознательно нарушена; понятия гармонии, прекрасного постепенно уступили место понятиям выразительного, эпатажного, интересного, удивительного и т.п.

До последних лет, описывая высокое художественное переживание, представители разных видов искусств прибегали к эстетике Аристотеля, а именно — к его понятию катарсиса. Катарсис античный мыслитель толковал как «очищение через страх и сопереживание трагическому действию» [1, с. 17]. Рассуждая далее, Аристотель выходил из трудного положения, утверждая особое преобразующее значение эффекта *художественной рамы* в искусстве. Таким образом, все конфликты, крушащие нашу жизнь в действительности, все явления, вызывающие ужас и отвращение, будучи перемещенными на территорию искусства, становятся предметом внимания, изучения, уже не отталкивают, как прежде, и даже способны стать источником художественного удовлетворения.

Казалось бы, можно с аристотелевскими понятиями работать и сейчас, греческий мыслитель продумал и смог на столетия вперед предложить нам такие инструменты истолкования искусства, которые как будто бы учитывали все невиданные доселе авторские своеволия, нарушения правил, смешение трагического и возвышенного, прекрасного и ироничного, комического и т.п.

Однако уже полтора столетия как современники столкнулись с сущностными преобразованиями в языке искусства, новым пониманием того, что есть *пространство художественного произведения*. Восприятие эффекта от такого столкновения и его описание на языке катарсиса сегодня было бы фальшивым и неполным.

Размышляя над этим, и Т. Адорно, и В. Беньямин, как и в целом Франкфуртская школа философии, провозгласили, что искусство в его классической форме после Второй мировой войны *более невозможно*.

Оттого, что в нынешнем, более чем страшном мире, механизм катарсиса «подрессорирует» действительность и делает безопасными любые острые высказывания художника. Искусство в своем традиционном обличье становится неэффективным.

И тем не менее искусство продолжает жить после Второй мировой войны и по-своему насыщает человека. Сколь ни была бы высокой новая амплитуда художественного драматизма, олицетворяющего «крик и вопль задушенной плоти» (Т. Адорно⁽¹⁾), искусство порождает новые языки и формы, даже ценой отказа от самого понятия «форма». При этом, как видят искусствоведы, гуманистический смысл не утрачивается, новейшее искусство не «сбивает человека с толку». Напротив, надламывая, казалось бы, незыблемую «антропную норму», то, что приобрело характер органики, укорененной в привычных языковых формулах, новейшее творчество в лучших своих образцах помогает адаптации человеческого сознания, его включению в осмысление сущего⁽²⁾. В итоге неклассическое искусство преобразует сами мыслительные структуры человека, переориентируя их на постижение как *ацентричного художественного мира*, так и на проникновение в *сложноустроенный хаос реальной жизни*.

Сегодня наука об искусстве терпеливо, шаг за шагом пытается вникнуть в те новые измерения художественности, из которых складывается нынче понятие художественного качества. Некоторые наиболее радикальные художественные школы с этим понятием в последние десятилетия уже расстались. Однако продолжает существовать и так называемое *ответственное искусствознание и ответственное литературоведение*, которые задаются вопросами: что способно дать современному человеку даже ранящее его искусство? Как получается, что за почти намеренными выступлениями художника «против человека», настроениями крушения и безысходности, искусство представляет собой явление, способное *привязать человечество к жизни*?

В связи со сказанным, мы обсуждаем гипотезу: возможно, сегодня более точной оценкой произведения выступает понятие *витальности*

(1) Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.

(2) См. подробнее: Кривцун О.А. Новые языки искусства: антропные смыслы // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 50–91. С. 61–62.

искусства, которое по своему объему превышает понятие катарсиса⁽³⁾. Внимание к этой теме обострило и широкое распространение в мире концептуального искусства, в котором сама по себе идея становится важнее, чем уровень художественного исполнения. Рождение ситуации, когда новейшие концептуальные произведения экзистенциального звучания можно любить, но только *умственной любовью*, ставит вопрос и о необходимости испытания катарсиса.

Кривцун О.А.

«Сделать по-настоящему негативное искусство невозможно, потому что сам этот процесс позитивен» (Дэмиен Хёрст)

Давно окончилась пора так называемой «обязывающей эстетики». Художнику отныне присуще чувство, что он сам гораздо больше знает о человеке, чем все представители «выводного знания» — ученые и философы⁽⁴⁾. В то время как философия ищет истину, искусство уже заключает ее в самом себе.

Эта истина, как мы знаем из экзистенциализма, не познается, а *переживается*. Порождая новое пластическое мышление эпохи, артхаусные произведения искусства сплошь и рядом прибегают к деформации, к острому надлому привычной меры. Может быть, способность творчества обжигать человека, бросать его в бездну, ударить «бритвой по глазу», вселять беспокойство и есть современное требование витальности искусства? Выбить человека из колеи, не парадокс ли это? Ведь после восприятия таких произведений, как признаются ряд зрителей, возникает ощущение, что не хочется жить. Какая уж тут витальность...

Однако, полагая, в самой природе художественного означивания таится секрет овладения художника окружающим миром. На мой взгляд, здесь применительно к творчеству важно обдумать и интерпретировать так называемое «правило метода», которого придерживался

⁽³⁾ См. подробнее: Кривцун О.А. Неклассическое искусство: антропологические аспекты // Человек. 2020. № 4. Т. 31. С. 165–189. С. 187.

⁽⁴⁾ См. подробнее: Кривцун О.А. Новые языки искусства: антропные смыслы // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 50–91. С. 60

Витальность искусства: подходы к исследованию

Илл. 1. Хёрст Дэмиен. Серия «Демоны». 18-метровая скульптура. 2019. Смешанная техника. Чикаго

А. Эйнштейн, а именно, *мыслить на языке того, что мыслится*. Такой ход способен многое объяснить в спектре художественных экспериментов, которые часто с ходу объявляются «антигуманистическими». Говоря иначе: критерии оценки произведения, созданного творцом, находятся не вне (теории, нормы, правила), а *внутри его самого*. Надо суметь настроить (перенастроить!) собственное зрение и погрузиться в предложенный художником материал.

Таким образом, искусство «сейчас все чаще осознается как самостоятельная „процедура истины“ (по выражению Алена Бадью⁽⁵⁾). Искусство, оказывается, само и по-своему мыслит и в результате своих

⁽⁵⁾ Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2014. С. 6.

событий (художественных движений) „производит идеи и истины, субъектами которых становятся отдельные произведения“. Эстетика, в свою очередь, перестает отказывать искусству в имманентности истины, не навязывает ему извне истины философии и не стремится сделать из него свой объект» [8, с. 10]. Вот такой эстетике и нужны *понятия, имманентные самому искусству*.

Тема опыта смерти, которую чаще всего стремятся изгнать из предмета искусства, — это фактически и тема «опыта витальности», опыта актуализации собственно витальности как данности, а не размышлений о ней. Витальность проживается полноценно там, где есть осознание предстояния перед смертью. **И само творчество, пока это творчество плодоносит, способно вытаскивать человека из бездны.** Один из ведущих и эпатазирующих современных художников Дэмиен Хёрст весьма точно отметил: «Сделать по-настоящему негативное искусство невозможно, потому что сам этот процесс позитивен» [22].

Беспалов О.В.

«Жизнь, несущая смерть, и ею же хранимая» (Морис Бланшо)

Продолжая мысли Алена Бадью, можно утверждать, что искусство сейчас все чаще осознается как самостоятельная «процедура истины» [6, с. 6]. Искусство, оказывается, само и по-своему мыслит и в результате своих событий (художественных движений) создает спектр смыслов, которые могут восприниматься и как истина. Эстетика, в свою очередь, перестает отказывать искусству в имманентности истины, не навязывает ему извне истины философии и не стремится сделать из него свой объект.

Именно чувство присутствия такой собственной истины в произведении искусства и призывает нас исследовать новейшие художественные формы, формы пластического мышления, которые сами и дают нам энергию и источники жизни.

Итак, у подлинного искусства есть такая существенная фундаментальность, как истина, оно несет ощущение истины или правды. Ложь не фундаментальна, правда/истина — фундаментальна, будь то искусство мажорное, будь минорное. В этом ключе *витальность может тоже предварительно быть названа еще одной фундаментальностью*

искусства наряду с истиной-правдой. Витальность это, возможно, еще одна непреложность в искусстве в противовес тотальному релятивизму.

Но всегда ли так? Здесь, видимо, есть поле для размышлений. Прежде всего, довольно очевидно для историков искусства, что существует искусство, так сказать, «счастливое», озаряющее, гармоническое (это, например, Пушкин или классика вообще, или просто определенные жанры искусства). И есть искусство трагическое или даже катастрофическое. Распространенные пары метафор для этого разделения, например, таковы: искусство дома и искусство скитания, искусство гармонии и дисгармонии. Последнее искусство — *искусство Проблемное*, оно же искусство Отчаяния, искусство экзистенциальное. Или же искусство заземленное, беспасфосное. Но тем не менее это искусство не депрессивное, что попробуем дальше показать.

С первым, «счастливым», искусством и витальностью все более-менее понятно — там есть положительное, жизнеутверждающее витальное содержание и такая же форма. И даже если это содержание трагическое, то все равно форма торжествующая (как в трагедиях Шекспира, например). Это искусство пропитано витальностью оттого, что витальность естественна для человека рождающегося, начало пути которого освящает аура «чуда существования». Витальность как — желание жить, мотивированность к жизни не только на ментальном уровне, но и на дословном, доосмысленном онтологическом уровне. Она идет с человеком с начала пути через «счастливое»-гармоническое искусство. Витальность в гармоническом искусстве просматривается прозрачно.

А вот если мы берем искусство проблемное или дисгармоническое, диссонансное, искусство отчаяния, например прозу Ф. Кафки? Искусство, истоки которого уже далеки от детского ощущения чудесности существования. Такое искусство мы можем обнаружить не только у Ф. Кафки, но и у Н. Гоголя («Шинель»), А. Чехова («Палата номер 6»), у Венедикта Ерофеева («Вальпургиева ночь»), в отдельных произведениях живописи Брейгеля, Гойи, экспрессионистов. В отношении такого искусства возникают вопросы — как тут быть с витальностью? У взаимоотношений искусства отчаяния и витальности есть, как кажется, несколько пластов. Если брать Кафку, например роман «Процесс», — то сначала мы практически не чувствуем никакой витальности, нам прежде всего душно, темно и картина мира

кажется все более беспросветной. И все-таки нам еще и как-то смутно тревожно. Эта тревога и предвещает обнаружение какой-то другой краски, кроме самой мрачной. Это обнаружение происходит, конечно, сложнее и неочевиднее, чем в искусстве гармонии.

Первый пласт, который и открывает путь к чему-то небезысходному, можно связать, как мне кажется, с *отложенным катарсисом* — понятием, подсказанным Е.В. Сальниковой в переписке по нашей теме. Как считает этот исследователь, «отложенный катарсис» связан с тем, что «со временем то произведение, та эстетика, которая казалась больше эпатирующей и разрушающей, начинает видаться как необходимая трансформация человеческого и художественного, таящая в себе новую гармонию, — но «присвоить» ее человек может сразу и не смочь. А по прошествии времени создания этого искусства, оно начинает восприниматься по-другому... И в этом преодолении временных границ своей эпохи — тоже проявление витальности»⁽⁶⁾.

Мне кажется, понятие отложенного катарсиса применимо не только к исторической трансформации восприятия произведения, но и к восприятию во времени конкретного произведения, в каждом конкретном случае конкретным читателем. Мы читаем и переживаем текст «Процесса», и чувство безнадежности начинает со временем сопровождаться чувством потрясения от того бесстрашия, с каким автор идет по пути безнадежности в этом произведении. Потрясения от того, как бьется в этом ужасе солнечный блик *человеческого — авторского*. Хотя музыка романа звучит везде трагически, всюду слышно печальное поминальное эхо.

И кажется, что никакой собственно витальности в искусстве дисгармонии вовсе нет — если брать Кафку. Но когда ты видишь, что он все-таки пишет, несмотря на то что в этом мире становится просто нечем дышать, то поражаешься тому, сколько витальности может быть в самой сути собственно одинокого человека. Можно сказать, что в этом «отчаянном» искусстве нет витальности самой по себе, но она возникает при появлении бесстрашного человека.

Да, искусство несет истину, говорит правду, но не витально само по себе. Эта истина искусства — его доблесть, но другая, не доблесть витальности. Можно сказать, что доблесть витальности искусства — *в человеке и от человека, в поддержании его готовой оборваться жизни*.

Восхищает нас и этим «витализирует» наше существование не столько искусство, сколько искусство в приложении к человеку — Кафке. Спасает это натяжение между искусством и человеком, между истиной и витальностью. Про бесстрашие человека Кафки так пишет Набоков: «Обратите внимание на стиль Кафки. Ясность его речи, точная и строгая интонация разительно контрастируют с кошмарным содержанием рассказа. Его резкое, черно-белое письмо не украшено никакими поэтическими метафорами. Прозрачность его языка подчеркивает сумрачное богатство его фантазии. Контраст и единство, стиль и содержание, манера и материал слиты в нерасторжимое целое» [17, с. 364].

Здесь перед нами не красота кисти, а ее аскетическое мужество и бесстрашие, благодаря которому в том же «Процессе» появляется трагизм, который отрывает нас от натурального. В этом и заключен смысл финала романа и его отличие от классического катарсиса. Он не уничтожает ужасы содержания формой, но дарит бледный свет, траурный, посвященный бьющемуся солнечному блику-зайчику. *Художник здесь говорит о поражении языком победы*.

Проклов И.Н.

Витальность Венского модерна

Венский модерн — понятие широкое и объемное, вбирающее в себя зачастую самые разнородные художественные (и не только художественные) явления. Связующим фактором, фундаментом, который делает возможным это обобщение под единым термином, цементом, скрепляющим все многообразные и даже разноречивые проявления творческого мышления, выразившего себя во всех видах искусства (даже в самой жизни Вены рубежа XIX–XX веков, исполненной артистизма и чувственной аффектации), явилась именно *энергия жизни*, иным словом — витальность. Искусство Венского модерна

⁽⁶⁾ Из переписки участников круглого стола «Витальность искусства: подходы к исследованию». Личный архив О.В. Беспалова.

прямо-таки пронизано витальностью, более того: витальность — один из тех принципов, на котором оно зиждется, который оно призвано реализовать. В этом отношении — отношении теории и практики витальности, ее «присутствия» во всех видах искусства, многообразии и разнопроявленности — Венский модерн можно считать образцовым или даже, точнее говоря, модельным искусством.

Во-первых, искусство Венского модерна, равно как и его гуманитарная — научная, психологическая, философская — мысль, обратившись к феномену человека во всем многообразии, противоречии и разновекторности его внутренних устремлений, четко обозначило два полюса этих устремлений.

Проявление жизненной энергии, витальности невозможно как нечто замкнутое, автономное и самодостаточное, *оно возможно только при наличии антипода, антиномии*, — нечто такого, что этому противостоит и тем самым дает право витальности на существование. Говоря о витальности, мы неизменно, явно или неявно имеем в уме (вероятно, глубоко подспудно, неким фоном, но никогда и никуда не исчезающим), противоположные процессы, связанные с умиранием, распадом, разрушением, уничтожением и — в конце концов — небытием. Венский модерн осмысливал и изображал эту антиномичность, это наличие двух сил, двух разнонаправленных векторов во всей своей явности, обнаженности, откровенности.

В этом отношении искусство (равно как и философская, гуманитарная мысль) Венского модерна может явиться нам в качестве большого подспорья в понимании тех процессов, которые определяют поиски современного искусства, поскольку эту антиномию Венский модерн реализовал и в художественной практике, и в эстетической и психологической теории. Таким образом, он напрямую корреспондирует с современностью, с ее смыслами, тенденциями, и мы видим, сколь востребовано сегодня искусство Венского модерна, в особенности изобразительное — Климт, Шиле, Кокошка... Это искусство захватывающее и загадочное; и нередко о болезненных и драматических противоречиях нашей современной жизни оно говорит более исчерпывающе, чем собственно современное искусство, поскольку возвращает нас к тому рубежу, тому пределу, когда случилась действительная смена вех, когда искусство опять столкнулось с загадочным феноменом человека как средоточием самых различных внутренних сил.

Илл. 2. Шиле Эгон. Любovníки. 1913

Итак, искусство Венского модерна находится под знаком этой антиномии, под знаком Эроса и Танатоса. Эта антиномия, разумеется, придумана не в Вене рубежа веков и являет собой скорее извечное противостояние. Но в рамках Венского модерна она получила самое непосредственное воплощение, приобретая образную форму и теоретическую обоснованность.

Во-вторых, в Вене рубежа веков был предпринят поиск (часто мучительный, рискованный, поскольку вступал в противоречие с моралью — общественной и личной) источника витальных сил в человеке. Например, видный теоретик искусства и художественный критик Герман Бар в работах 1890-х годов поместил этот источник в... нервы.

Более конкретно и претендуя на научность определил этот источник витальности Зигмунд Фрейд, фигура, без которой невозможно обойтись в контексте нашей темы. Как известно, он обосновал и влечение к жизни, и влечение к смерти (либидо и мортидо). Но необходимо признать, что учение Фрейда есть также продукт Венского модерна, продукт той эпохи, тех нравов, той атмосферы. Фрейд имел благодатную почву для своих наблюдений и умозаключений. Пресловутое фрейдовское либидо в некотором роде «оправдывало» существование чувственного аромата, охватившего венское общество рубежа веков.

Искусство подпитывало этот аромат, где-то намеками, а где-то уже прямо, срывая покров морали с человеческих инстинктов.

Инстинкт — вот тот источник витальности, по версии деятелей Венского модерна — художников, литераторов, ученых. В первую очередь, речь идет, разумеется, о половом инстинкте, который реализовывался с той или иной степенью смелости и откровенности в литературе и живописи Венского модерна. Чувственность, телесность, эротизм — это знаки, атрибуты не только вообще Венского модерна, но и проповедуемой им витальности...

Беликова М.А.

Травма и попытки ее преодоления в творчестве художников Веймарской Германии (1918–1933)

Витальность немецкого искусства межвоенного периода заключалась в бесстрашной готовности столкнуться с самыми темными сторонами жизни. *«Психиатрии известны типы, стремящиеся к травматическим переживаниям. Бодлер своими физическими и психическими силами взялся парировать шоковые переживания, откуда бы они ни исходили»,* — писал Беньямин в своей книге о Бодлере [7, с. 127]. На наш взгляд, те же самые слова могут быть сказаны и о творчестве немецких художников межвоенного периода, которые в своем творчестве досконально отразили как личные, так и коллективные травмы общества.

Первая мировая война стала рубежным событием для всей европейской истории, однако для Германии проигрыш в войне и заключение «позорного» Версальского договора навсегда останется темной страницей в истории. Последствия войны вызвали тотальный кризис в стране — политический, экономический, духовный. Национальный подъем, охвативший нацию накануне начала войны, сменился фрустрацией в послевоенное время. На войне погибают экспрессионисты А. Макке, Ф. Марк, а Г. Гросс, Э.Л. Кирхнер, М. Бекман, М. Пехштейн получили серьезные психологические травмы и долго проходили лечение в клиниках психологической реабилитации.

Из письма Кирхнера 1915 года Остхаузу: *«Я чувствую себя полумертвым от душевных и телесных мук». «Теперь я сам такой, как ко-*

котки, которых я некогда рисовал. Стерт — продолжения уже не будет». По воспоминаниям архитектора Анри ван де Вельде, (который навещал художника в мае 1917 года), он видел *«исхудавшего человека с колючими глазами... Настоящая жертва войны, его постоянно преследовала идея, что его вновь пошлют на войну».* Кирхнер создает «Автопортрет в образе солдата» в 1915 году, где показывает себя с ампутированной правой рукой (ключевой для художника) — так он изображает свой страх потерять творческую потенцию, а следовательно и самого себя, не мыслившего своего существования вне творчества. Отто Дикс, три года проведенный в траншеях, создает серию гравюр «Война» (1923), в которых в емких концентрированных образах запечатлены ужасающие сцены газовых атак, черепа людей и животных, трупы солдат, производящие сильное эмоциональное впечатление.

В послевоенное время мирная жизнь не принесла чувства защищенности и безопасности. Город часто воспринимается как место, где процветают насилие, жестокость, иррационализм. Ранее графическое портфолио М. Бекмана с характерным названием «Ад» было создано на основе впечатлений художника, полученных во время его поездки в Берлин в 1918 году. Из родного Франкфурта Бекман приезжает в столицу «по горячим следам» окончания Первой мировой войны и становится очевидцем тяжелейших социальных проблем и кровавых политических событий. В самой известной работе цикла «Ночь» передан панический страх перед беспощадной расправой в условиях тотальной незащищенности. При этом в роли жертв Бекман изображает не абстрактных персонажей, а конкретно свою семью: себя, жену и сына в позах мучеников, безвольных марионеток. В этой болезненной рефлексии относительно страха насильственного убийства прослеживается попытка художника честно столкнуться с ним один на один и, возможно, в конечном итоге преодолеть его. Вместо того чтобы прятать фобии в закрома подсознания, он препарирует их, изображая сценарий наихудшего развития событий, и делится им со своим зрителем.

Работы Гросса 1917–1918 годов были задуманы им еще в психиатрической лечебнице. Созданные в алых тонах (цвет крови), они показывают хаотичное столкновение масс на улицах Берлина. Сюжет картин отсылает к реальным бурным политическим событиям столичной жизни, для которой были характерны массовые восстания и их

Илл. 3. Даврингхаузен Генрих.
Мечтатель. 1919. Холст, масло.
Музей земли Гессен. Дармштадт

жесткое подавление. Гросс показывает истеричность, агрессивность, неуправляемость толп. Массы представлены как бесцельное деструктивное хаотическое начало, движимое первобытными инстинктами, которые вырвались с войной наружу, после долгого заточения в цивилизованном состоянии.

Немецкий культуролог П. Слотердаик отмечал, что динамизм был важнейшей чертой городской жизни Веймарской Германии в целом: «В динамизме, витализме и опьянении движением, которые были свойственны культуре Веймара, незримо и вездесуще продолжает сказываться травма, пережитая в 1915–1916 годах: страх перед засасывающей грязью; страх, что атака захлебнется в затопленном рву; шок от внезапной утраты возможности двигаться; фаталистическое ощущение, что ты можешь быть убит невесть откуда прилетевшим снарядом; страх перед разложением тела в грязи могилы» [19, с. 626]. Ощущение нервозности и постоянного напряжения поддерживалось бурными политическими событиями, которыми была богата столичная жизнь.

Сложно не согласиться с исследователями, указывающими на вероятное наличие посттравматического синдрома художников, прошедших через войну, видевших в том числе сцены, происходившие в мобильных военных борделях Первой мировой войны. Сцены этих жестоких убийств можно рассматривать в тесной связи с массовыми убийствами, случившимися во время войны. Несмотря на окончание войны, насилие и жестокость не прекратились, мирная жизнь не принесла никому чувства безопасности, поскольку социум продолжали терроризировать лица с девиантным поведением и надломленной психикой. Все эти шокирующие изображения намекают на наличие в обществе сверхсильного психологического напряжения, снять которое способно только насилие над другим.

Через репрезентацию шокирующих, непристойных, табуированных сюжетов художники не только исследовали собственный травматический опыт, но и имели смелость показать своим современникам, что любые надежды на обретение гармоничной мирной жизни после окончания войны являлись иллюзией и разбивались о суровую неприглядную действительность. Витальность немецкого искусства межвоенного периода заключается в бесстрашии столкнуться с самыми темными сторонами жизни и через «некомфортный» для воспринимающего глаза материал снять со зрителя розовые очки, указав на кровоточащие раны общества.

Флорковская А.К.

К проблеме Возвышенного

Определение критериев качества современного искусства направляет интерес исследователей к поиску в искусстве сегодняшнего дня фундаментальных категорий, одной из которых является витальность. Драматизм мироощущения, страдание и боль — преобладающее сегодня понимание витальности, синонимы «жизненности» в искусстве. Витальное интерпретируется как «ранящее», пробуждающее через боль от спячки обыденности. Апология экспрессивного страдания глубоко укоренена в художественном сознании нашей эпохи. Но парадоксальным образом чувство безысходности, крушения основ бытия

апофатически являет потребность человека и искусства в «чувстве жизни». У Гилберта К. Честертона в «Человеке, который был четвергом», у Германа Гессе в «Степном волке» человек, встречаясь лицом к лицу со смертью, обретает энергию жить.

Безусловно, мир искусства разнообразен своей телеологией, эмоциональными и экзистенциальными амплитудами. Есть искусство забвения, «опьяняющее», помогающее преодолеть ужас существования. Есть искусство, приобщающее к источнику бытия. О нем особенно ярко свидетельствует древнее сакральное искусство. Здесь витальность непосредственно соприкасается с возвышенным.

Взыскание «мира иного», преодоление ограниченности бренного и страждущего мира осуществляется через претворение возвышенного. Сверхреальность, запечатленная в живописи, пронизывает искусство витальностью и чувством возвышенного. Это своего рода сакральный оптимизм, основанный не столько на экзистенциальном чувстве бытия, сколько на духовном понимании мира. По своей сути это «взыскующее» искусство. Но в современном искусстве, где стремление к «иным мирам» сочетается со щемящим чувством их недостижимости, с остротой перехода, возможно ли переживание возвышенного?

В 2008 году галерея Тейт Модерн (Лондон, Великобритания) начала проект, посвященный изучению возвышенного в искусстве с эпохи барокко и вплоть до сегодняшнего дня. Начиная с XVII века концепция Возвышенного и эмоции, которые оно вызывает, были источником вдохновения для художников и писателей, особенно в отношении природного ландшафта. В рамках данного проекта было проведено исследование Джулиана Белла, «Современное искусство и Возвышенное» [24]. В нем автор касается живописи рубежа XX–XXI века и отмечает множественность точек зрения на понимание «возвышенного», разнообразие его определений. Белл пишет о собственном живописном произведении (Darvaza, 2010), основанном на поразившем его природном явлении, свидетелем которого он стал во время путешествия в Туркмению: горящий газ в заброшенной шахте — поистине величественное зрелище. Белл пишет, что отталкивался от картины британского художника Джозефа Райта, написавшего в конце XVIII века поразившее его извержение Везувия. Для обоих живописцев источником возвышенного становится величественное

Илл. 4. Матвеев Владимир. Ночной купальщик. 2008. Холст, масло. 100 × 80 см

и устрашающее природное явление (при этом человек находится в безопасности). Эффектное впечатление, которое производят полотна современного художника и художника романтика XVIII века, крупный масштаб полотна — все это неразрывно связано с Возвышенным, по мнению Белла.

Белл цитирует эстетика Эдмунда Берка, который пишет о Возвышенном как об ужасе и изумлении. Белл отмечает, что «искусство, постигающее космологическое возвышение... может опираться на миф» [24], приводя в пример живописные произведения Ансельма Кифера. Белл акцентирует богословское содержание Возвышенного. Он говорит о том, что Бог является человеку в грандиозных природных явлениях. Действительно, в Ветхом завете Бог является человеку среди впечатляющих громов, ураганов. Но, отметим, в христианском

Новом Завете явления Божественного более интимные, сопоставимые с человеческой мерой.

Имеются примеры трактовок Возвышенного и в современной московской живописи. Наш современник, московский живописец *Владимир Матвеев* обращается к витальному взыскующему началу. Его полотна, довольно крупные по формату, решены как мощное стаккато цвета. Синтезировав наследие иконы, русского авангарда и неоэкспрессионизма, художник выразил сущность витального как возвышенного и метафизического начал. Творчество В. Матвеева 1980-х связано с освоением открытий экспрессионизма и неоэкспрессионизма, флюиды влияния которого в Москве были ощутимы с 1960-х годов. Ориентация на Матисса, декоративизм, суггестивность цвета, идущие от французской школы живописи первой трети XX века, были актуальны для части московских живописцев вплоть до конца XX столетия. Важным оставалось и влияние русской иконы, в которой видели образец отточенного пластического лаконизма и колорита, найденного баланса между выверенной формой и содержанием.

Возвышенное как одно из проявлений витального в искусстве волнует сегодня пишущих об искусстве, о чем свидетельствуют многочисленные исследования как историков искусства, художественных критиков, так и эстетиков и философов. Волнует оно и художников, словно прорастая сквозь цинизм, безразличие и пустоту последних десятилетий. Художественное сознание часто страшится коснуться Возвышенного. Страшится впасть в ложный пафос, оказаться фальшивым. Сегодня, как и всегда, художнику требуется бесстрашие.

Лукина Г.У.

Живительная энергия музыки

Очевидно, что в отношении исследования витальности в музыкальном искусстве чрезвычайно перспективно понятие «энергия», которое подразумевает осмысление динамической сущности музыки.

Слово «энергия» от греческого *ἐργον* («эргон») — работа, действие, деятельность, сила, мощь. Главное качество энергии — активное целенаправленное движение. Уже на этом уровне видны сопряжения

с понятием витального: витальное — то же, что жизнеспособное, принципиально отличное от летального, механичного.

В познании же музыки речь идет о процессах преобразования энергии человека, о музыкальном становлении не вне, а внутри нас, которое совершается во время восприятия музыки, ее исполнения, сочинения, анализа. Основные подходы к исследованию этих процессов разработаны в музыкальной психологии, теоретическом музыкознании и философии музыки. Прорывными теориями для современной науки в этом направления стали: энергетическая концепция Э. Курта (1886–1946); учение Б. Асафьева (1884–1949) о музыкальной форме как процессе, его учение об интонации; теория музыкального времени и основоположения чистого музыкального бытия А.Ф. Лосева (1893–1988).

Согласно Курту, музыкальное звучание обусловлено «психическими энергиями напряжения» [13], музыка возникает как «*стихийная сила внутри нас, как динамика волевых порывов*»⁽⁷⁾ [14, с. 16]. Курт критикует музыкальную теорию, которая изучает «*лишь внешние технические явления*», считая, что она «*осуждена на бесплодное отчуждение от фактов музыкального слышания*» [13, с. 39].

Курт рассматривает музыкальные явления с позиций внутренних психологических законов восприятия: мелодия трактуется как проявление кинетической энергии, гармония — потенциальной, ритм — ритмической. При этом именно с кинетической энергией Курт связывает определяющее ощущение музыкального восприятия — ощущение движения. По его словам, «мы не только „слышим“ мелодическую линию, но и изживаем глубочайший мелодический импульс потока движущихся в ней сил», «живую волю мелоса», «процесс развития напряжения внутри нас» [13, с. 36, 37].

Психологическая теория музыки стала для Курта фундаментом его музыкально-исторической концепции, согласно которой художественный стиль есть проявление «воли к выражению» [13, с. 135]. Баховская воля к выражению более всего осуществляется в мелодическом феномене, венских классиков ведет воля к формованию,

(7)

В противоположность восприятию акустического раздражения, музыкальное восприятие является результатом внутренней психической активности.

вагнеровская — проявляется в гармоническом напряжении. Вероятно, возникает вопрос об импульсе художественного выражения как первозданной основе прочувствованных процессов движения. Курт отвечает, что творческий процесс «всегда непосредственно определялся религиозным ощущением» [26, S. 258]: «Ощущение „абсолютного“, ощущение свободы, переливается в ощущение бесконечного. Оно принимает различные формы, свойственные духу той или иной эпохи. Эти формы отражаются и в музыке» [26, S. 257–258]⁽⁸⁾. «Сила, которая лучится в звучащем веществе» музыки, воспринимается как живительная энергия, свидетельство благотворного ее действия — то, что дает силы, отзывается в сердце, дарит нетленную совершенную радость... По словам Курта, формы полифонической музыки, вышедшей из христианского мировоззрения, «отражают волю к бесконечному, стремление в необъятные дали. Оно <...> ищет спасения человека в освобождении от земной суеты» [27, S. 174], а музыка венских классиков, в которой преобладает ритмическая энергия, «преисполнена живой радостью, питающей все ее средства и формы выражения, возвеличивая до вселенских масштабов естественную силу жизненной энергии» [27, S. 174].

В данных рассуждениях Курта просматривается эстетический ракурс рассмотрения музыки. Речь идет по сути об энтелехии, рождающей великую музыку, ее возвышающей и очищающей силе.

Динамический подход в изучении музыкальных явлений определял всю систему воззрения Курта на музыку вообще. Особое место в этой системе занимает рассмотрение формы, которая «может быть понята только из перспективы, видимой горизонтальным движущимся вместе с линиями взглядом» [13, с. 239]. Неотъемлемыми и равноправными составляющими являются форма как сила (процесс) и форма как контур (результат): «Музыкальная форма — это постоянно парящее взаимодействие между силой и ее обузданием внешними очертаниями» [26, S. 234]. Но при этом он замечает, что «даже в этих внешних очертаниях мы сталкиваемся не с проблемой покоя, какую обычно неверно усматривают в них, а величайший

напор движения» [26, S. 234]. Таким образом, внешние очертания оказываются соответствующим проявлением внутренних формирующих энергий. Форма понимается как «постоянно несущее в себе живое становление» [26, S. 234].

Курт критикует статический подход за его схематизм, считая, что он лишает музыкальную форму живого смысла: «...сами по себе первозданные идеи формирования в музыке отнюдь не определяются расчлененностью, наличием граней, двух- и трехчастностью и т. д. Исходные творческие достижения музыкального формирования заложены в таких понятиях, как развитие, нарастание, переход, разрядка напряжения» [14, с. 312].

Именно динамический подход в исследовании музыкальной формы нашел развитие в трудах Б. Асафьева⁽⁹⁾, считавшего, что «мышление Курта пришло к изумительному раскрытию динамики музыкального становления» [5, с. 29]. Аналогично Курту, форма Асафьевым понимается как процесс — развертывание во времени и как откристаллизовавшаяся схема. Но есть принципиальное отличие. Понятия «энергия», «напряжение», «движение», «действующие силы» были восприняты Асафьевым не с точки зрения психосенсорики. На его взгляд, представление о движении должно быть раскрыто в связи с понятием интонации: «проблема музыкальной энергетики вся переносится на реальную почву — на почву интонационной динамики»; вне качества интонации «мелодическая кривая» или мотив «ничего не выражает и никого не волнует, никого „не заражает“» [5, с. 28].

Интонация понимается Асафьевым как «качество осмысленного произношения», звукословесная субстанция музыкального языка. «Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, — писал Асафьев, — становится интонацией, интонируется» [4, с. 211]. Соответственно и «вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение музыки, является интонационной энергией, развертывающейся в звукодви-

(8) Перевод цитат из книг Эрнста Курта, изданных на немецком языке [см. 8; 9], принадлежит О.А. Галкину.

(9) О влиянии идей Курта на учение Асафьева см. в статьях: Арановский М.Г. Концепция Б.В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85; Цареградская Т.В. Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4 (20). С. 36–48.

жении». В ней и есть живительность, свидетельством чего является способность музыки «возбуждать в слушателе те или иные эмоции, поскольку она в них претворяется» [4, с. 55].

Асафьев отмечает, что помимо переживания, проявление звуко-энергии сказывается как наличие силы, организующей процесс формирования материала. Здесь приводится пример энергии вводного тона с его тяготением в тонику, энергии тритона. Музыка везде имеет дело с отношениями или сопряжением элементов: «каждый звучащий миг есть отношение» [11, с. 23]. Асафьев исследует проблему движения как с позиции восприятия, так и с позиции законов музыкальной организации. Достаточно развернуто в музыкознании представлен его подход анализа с опорой на формулу $i:m:t$, где i — *inimum* (начало, импульс, первотолчок), m — *movere* (стадия движения), t — *terminus* (заканчивание, предел движения)⁽¹⁰⁾ [4, с. 129]. Асафьев совершает открытие фундаментальных формообразующих принципов, демонстрируя их действие на материале множества музыкальных примеров. Повтор («узнавание сходства») и контраст — так музыка оформляет внутреннюю жизнь души.

Благодаря энергийному подходу изучения восприятия музыки Курт и Асафьев, каждый по-особенному, открывают динамическую сущность музыки и ее формы. При этом Асафьев одним из первых стал трактовать музыку как вид мышления, интерпретируя ее как феномен, объединяющий глубинные структуры Бытия с человеческой психикой. Не могу не напомнить о понятиях «симфонизм», «музыкально-творческое Бытие», которые им введены в книге «Инструментальное творчество Чайковского»: «Симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального <...> сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие» [10, с. 19]. Приведенные высказывания раннего Асафьева имеют явно философский смысл. Увы, но

проблематика философии музыки не получила дальнейшего развития в трудах Асафьева.

Начало и основу онтологическому пониманию музыки в истории русской науки положил А.Ф. Лосев, прежде всего, в своем фундаментальном труде «Музыка как предмет логики» (1920–1927). На первый взгляд, его содержание абсолютно далеко от концепции Курта. Более того, Лосев подчеркивал, что «разница между музыкальным и не-музыкальным переживанием не есть разница психологическая» [15, с. 641]. Суть заключается в самом предмете, к которому психическое переживание относится. Несомненно, реальное явление музыки немислимо без психологических процессов. Однако подлинный феномен музыки, ее бытие, по утверждению Лосева, не есть психологические основания музыки. Ее смысл «никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими» [15, с. 643].

Свое феноменологическое рассуждение о музыке он разворачивает как ответ на вопрос: что такое музыка для абстрактно-логического знания? [15, с. 669]. При этом напоминает, что «феноменология, хотя она в данном случае и говорит о художественных образах, сама не состоит из художественных образов и не оперирует ими. Она ставит своей задачей конструкцию живого музыкального предмета в сознании, пользуясь при этом описанием и конструированием исключительно отвлеченными понятиями, а не художественными образами» [15, с. 648].

Как ни удивительно, но Лосев в своих размышлениях, так же как Курт и Асафьев, критически высказывается в отношении структурного анализа, который упускает, на его взгляд, предмет музыки: «можно „анализировать“ музыкальное произведение, разлагая его на «составные части», находя в нем ту или иную „симметрию“ и т. д. Но <...> части музыкального произведения суть только тогда части, когда не упускается из виду общий лик произведения, не состоящий ни из каких частей и тем не менее реально их оживляющий и в них живущий» [15, с. 671]. По Лосеву, музыкальное бытие — это особая слитость звуков, воспринимаемая как нечто цельное, текуче-бесформенное. Его можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить. С точки зрения пространственного предмета — это «абсолютная пустота, слышимое ничто»

⁽¹⁰⁾ Логическое продолжение этого подхода — функциональный анализ В.П. Бобровского, интонационный анализ В.В. Медушевского.

[15, с. 650]. С точки зрения времени — мы слышим нерасчленимое континуальное становление, «становящееся число».

Подобно тому как Курт, а далее Асафьев исследовали диалектическое взаимодействие формования и формы, процесса и структуры, внутреннего и внешнего, Лосев пишет о соотношении в музыкальном бытии числа и времени: «Время есть жизнь числа, становление числа» [15, с. 764].

Таким образом, по Лосеву: «Музыкальное бытие само в себе растворяет причину своих проявлений, само в себе растворяет действие своих проявлений. Оно сплошь все есть причина и сплошь есть действие. Чистое музыкальное бытие все пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное. В музыкальном произведении каждый его момент пронизан бесчисленным количеством сил; он — своеобразное сосредоточие и фокус жизненных токов центрального организма. Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно проникающих друг друга; оно реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин. Музыка — бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества» [15, с. 680–681].

У Лосева, как и у Асафьева, в отличие от Курта, не разрабатывается понятие энергии, хотя и используется. Однако в понимании предмета музыки они совпадают.

У Лосева — это чистое движение, движение как таковое; у Курта — линия как силовой поток; у Асафьева: мелос — ступень обобщения, «объединяет все, что касается становления музыки, ее текучести и протяженности. Из мелоса рождается и представление о горизонтальности. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности» [4, с. 207].

«Чистое движение», «линия», «линейность», «мелос» — это совокупность понятий, содержание которых подразумевает силу, живительную энергию, иначе говоря — проявление витальности в музыке.

Савенко С.И.

Подходы к пониманию витальности новейших музыкальных языков

С точки зрения морфологии, музыка — это искусство в высшей степени витальное по своей сути. Звуковое самовыражение как таковое включает в себе проявление непосредственной жизненной энергии, оно физиологично. Согласно Чарльзу Дарвину, одним из источников музыки является звуко-интонационное соперничество самцов, что сохраняется в природной жизни до сих пор.

Следует привести словарное определение слова «*витальность*», оно имеет два значения. Первое: «это мощь и напор жизни». Второе: «это способность к выживанию на грани жизни и смерти», что позволяет не рассматривать витальность только в позитивном свете, но посмотреть на нее гораздо более дифференцированно. В некоторых аспектах витальность выступает как условие существования, как синоним признаков жизни как таковых, делающих человека живым. Витальность — это качество, которое безусловно связано с социальными структурами бытия, с этическими ценностными характеристиками, но взятое в чистом виде оно *индифферентно* по отношению к ним.

Витальность также может вступать в конфликт с социальными аспектами. Выстраивание полярных противопоставлений приводит к идеям, одна из которых была сформулирована в небольшом эссе Михаила Эпштейна «Витальность и агрессивность». В нем сделана попытка сопоставления витальности как «*полноты жизненных сил, которая ищет свободного проявления, витальный человек все время наполняет жизнь свою и близких новым содержанием*», — с агрессивностью, которая является «*проявлением внутренней пустоты; у человека не хватает внутренних побуждений и стимула к действию*»⁽¹¹⁾. Выводится емкая формула, определяющая *витальное* как «донора», а *агрессию* как «вампира». Мысль сама по себе интересная, но если рассматривать витальность как чистое качество, то эта формула

(11)

Эпштейн М. Витальность и агрессивность // Сноб. 30.02.2015. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/91908> (дата обращения 19.12.2020).

Илл. 5. Валентина Гюго (Гросс). Весна священная — Великая священная пляска

требует определенного уточнения терминологии, поскольку в отношении искусств, а особенно музыки, подобное категорическое противопоставление не оправдывается. Между *витальностью* и *агрессивностью* существует огромная зона множественных промежуточных взаимодействий.

Эта способность к выживанию на грани жизни и смерти, что входит в понятийный спектр витальности, подразумевает такие формы активизма, которые отнюдь не исключают формы агрессии в самом традиционном понимании этого слова. Встречается смещение в сторону этических характеристик, к тому же модернизированных, что

сильно искажает общую картину. Не помешает пояснение на частном примере: в 2013 году по миру широко праздновалось столетие «Весны священной» Игоря Стравинского, и в это время сделались явственными новые подходы к этому сочинению.

Отдавая должное неоспоримым художественным качествам произведения, тем не менее этот опус осуждался в комплексе (музыка и исходный хореографический вариант, который был предложен Вацлавом Нижинским). Сочинение осуждалось как демонстрация бесчеловечности, проявление *антигуманизма*, поскольку бедная Избранница в конце затанцовывает себя до смерти. Немыслимая модернизация приводит к прочтению неомифологического сюжета с позиций современной толерантности. Именно этот балет и финальная «Великая священная пляска» являются чистейшим проявлением витальности в музыке и на сцене. Это не радость витального, не созидательная сила радости, о которой говорил автор либретто и сценограф балета Николай Рерих, это *катастрофическое витальное*, *витальность трансгрессии* — порога состояния жизни перед лицом смерти, которая не подлежит моральной оценке вообще, как не подлежит оценке явление природы.

Этот момент чрезвычайно важен в отношении музыки, ибо когда мы имеем дело с искусствами понятийными, изобразительными, в них непременно примешивается что-то еще, а музыка представляет проблему витального в чистом виде. Сделаем большой рывок вперед и обратимся к поздним временам, к времени миллениалов и поколения Y. Музыка — то, что теперь называется в лучшем случае «академическим авангардом», а порой и просто «академической», прочно обосновалась в зоне «шумов». *Шумы* — это не просто «отсутствие мелодии», это отсутствие высотных дифференциаций звуков. Иерархия музыкального языка сместилась. Мелодия, гармония, ритм — то, что было на первом плане, что было основой, на которой возникали дальнейшие измерения музыкального звука, такие как тембр, регистр, динамика, постепенно растворяются. Регистр и динамика — это самые элементарные измерения. Тембр, лишенный мелодического измерения, чрезвычайно дифференцируется. Палитра звуков, которая используется академическим авангардом, достигла невыразимой тонкости. Не столь важно, что за высота берется, важно, каким способом.

На этом основании возникло явление, имеющее к витальности прямое отношение, так называемый *«расширенный инструментализм»*, когда звук извлекается непривычным способом, и спектр функций инструмента значительно расширяется. По скрипке можно постукивать, можно извлекать звуки специфическими касаниями смычка. Перед музыкантом, желающим научиться играть «новую музыку», встает необходимость освоить расширенный спектр функций инструмента, а не только классические приемы. Происходит расширение границ физиологического и чувственного. Витальное приобретает ощутимые формы, осязаемый вид. Замечательный композитор Хельмут Лахенман в ранних сочинениях выписывал не звуки, а то, что должен сделать музыкант (нажать на струну, зажать и отпустить), чтобы гарантировать нужный результат. Внепонятийное и неизобразительное по своей природе *музыкальное искусство охотно движется в сторону телесного начала*.

Говоря об усилении витальности, вспомним Дмитрия Курляндского, одного из самых востребованных и модных композиторов, и его выступление в союзе с дирижером Теодором Курентзисом и оркестром. Название сочинения — как реплика скандальной премьеры в 1913 году «Весны священной» Стравинского: *The Riot of Spring*, то есть «Бунт Весны». На протяжении выступления оркестранты играют только одну ноту, выводя ее разными способами, прибегая к препарациям, тембровым переокраскам. Постепенно музыканты по одному спускаются с подиума в зал — получается как бы инверсия «Прощальной симфонии» Йозефа Гайдна. Они общаются со слушателями, предлагая им поиграть на своих инструментах. В тянущемся мощном звуке последним спускается Курентзис, и подиум остается пустым. Когда звук доходит почти до кульминации, дирижер возвращается на подиум и разом останавливает звучание. Зал тонет в овациях. Перформанс, в котором музыка нашла свою новую витальность, по степени чистоты эффекта вполне может сравниться с реальной «Весной священной» Стравинского. Так искусство музыки вбирает в свою суть феномен витальности в самых разных аспектах.

Дуцев М.В.

Витальность архитектурной среды современного города

Сконцентрируемся на возможных подходах к пониманию витальности в архитектуре и архитектурной среде с последующим выявлением видов витальной архитектуры. Мы фиксируем два аспекта, сопровождающих тему витального. Во-первых, *действие сильного заряда, экстремальной выразительности и авторского личного горения*. Во-вторых, определенные *тревожные, драматические, даже трагические мотивы, явления, акции и произведения, напоминающие о смерти* и работающие с этой тяжелой, но продуктивной памятью. В этом разделении становится важным момент витального, заложенного в самом «камне», и то, с какими энергиями человека материалы архитектуры взаимодействуют.

Углубляя вопрос градаций витального в архитектурной среде, мы попытаемся обнаружить и зафиксировать систему *живоносного* в архитектуре, а также определить движущую силу *средовой витальности в городе*, обозначить компоненты среды, создающие витальность и способствующие ее реализации.

Принципиален и вопрос выбора способа, которым может либо должен осуществляться процесс активирования среды: целенаправленно, «искусственно» или естественно? Актуальные художественные практики решают эту задачу в долгосрочном или краткосрочном режимах. Курьез в том, что зачастую не столь важно качество, сколько сила «удара», провокация — это уже рождает ответное оживление в среде.

Резюмируя представленные положения, можно утверждать, что витальное в архитектуре опосредует интегральные, внутренне целостные регистры творчества, формы бытования среды и способы ее прочтения. При этом заострение чувства откликается на *пограничность*, выраженную в концепции, пространственном сценарии, пластическом языке. Граничность как фактор и свойство становится заметной предпосылкой возможностей «оживания» и «проживания» среды.

Таким образом, витальное как живое есть смысл трактовать в постоянном движении — *по принципу перехода и метаморфозы* для каждого участника городской коммуникации.

Илл. 6. Ансельм Кифер (Anselm Kiefer). Семь небесных дворцов (*The Seven Heavenly Palaces*). 2004–2015. Культурный центр «Ангар Бикокка» (Pirelli hangar Biscocca). Милан. Фото М.В. Дущева, 2018

Илл. 7. Росси А. Монумент-фонтан Сандро Пертини в Милане. 1988–1990. Фото М.В. Дущева, 2019

Витальное в архитектурной среде не просто многомерно — его измерения явно превышают какие-либо возможности однозначной фиксации, завершённой системы или формы. Задачи выглядят по истине пограничными, переходящими из социального в исторический слой, из философского в организационный, из художественного в медийный.

Принимая во внимание сложности заключения витальности в сухую формулу, выскажем мысль о возможности разделения самого понятия (и явления) витальности на несколько внутренних спектров, дефиниций. То есть можно говорить о всеобъемлющей, всепроникающей «высокой» витальности. Наряду с этим уместно вести речь и о существовании «прикладной» витальности как части своеобразной «архитектурной теории витальности», составляющих стратегий, участвующих в рождении живого окружения человека в городе. Обозначенная «высокая» витальность — категория таинственная, несущая сакральный потенциал концентрации энергийного поля пространства. Ее дальнейшая разработка, конечно же, требует усилий наук о разных видах искусства.

Сальникова Е.В.

Экспрессионизм в кино: энергия отказа от понимания классической гармонии

Коллективные исследования, связанные с разработкой «нестрогих», сложно уловимых понятий, таких как артистизм [21], аура [23], антропность искусства [1], пластическое мышление [18], уже с успехом предпринимались под руководством Олега Александровича Кривцуна. И нынешний круглый стол продолжает эту традицию, считая ее особенно плодотворной в ситуации отмены многих прежних нормативов самого искусства и устаревания некоторых терминов из области «строгой науки».

Понятие витальности можно поставить в один ряд с такими понятиями, как *жизненные силы, энергия, мощь саморазвития*. Если говорить о специфике этого применительно к современному искусству, то, наверное, важно определить отношения витальности искусства с категорией гармонии. Раньше витальность и гармония не противоречили друг другу, шли рука об руку. Впрочем, тоже не всегда, о чем

уже говорил и писал Олег Александрович Кривцун, напоминая о Босхе, о Гойе. Но все-таки классическое искусство в значительной степени осуществляло свою витальность через гармонию, через прорыв к ней вопреки всему. (Об эволюции критериев оценки произведений искусства и понимании свободы творчества содержательно рассуждает в своей статье О.Б. Дубова [12].)

И трагедия — это не сумрачный жанр, *а утверждающий духовные ценности и возможности человека*. В античности трагедия воплощала незаурядность масштабов страдания, через которые должен и может пройти герой, чтобы возвыситься до катарсиса. И с этим была связана вера человека в себя, в свои способности стоять лицом к лицу с тем, что сильнее его и даже сильнее богов.

В Новое время и в особенности на рубеже Нового и Новейшего времени гармония, и витальность все чаще расходятся, во всяком случае, гармония в ее традиционном виде нередко ощущается устаревающей, утрачивающей убедительность. Искусству необходим разрыв с традиционно понимаемой гармонией — ради обновления своей витальности, своей энергии постижения современного мира, который воспринимается как страшный, враждебный, непостижимый, отвратительный, полный кричащей, бушующей дисгармонии, антиэстетизма. Конечно, искусство всякой эпохи очень многообразно, и нет таких законов, которые можно было бы без всяких оговорок считать относящимися ко всему искусству или ко всему культурному пространству той или иной исторической эпохи. Так что все, что я сейчас говорю, не означает полного отсутствия удачных произведений в духе традиционной гармонии.

Однако неслучайно О.А. Кривцун, И.Н. Проклов говорили сегодня об Эгоне Шиле — вот одна из весьма показательных фигур художника на сломе эпох. Такой брутальной смелости в некоторых жанрах, такого «взламывания» ню, какое предпринял Шиле, невозможно представить в более раннее время. Однако это не «упадок», не апатия, а революция в трактовке женского тела, она рождена необходимостью пересмотра всех понятий — гармонии, прекрасного, женственного, духовного, человеческого, животного. *И в этом есть витальность как смелость и решимость художника прорваться к новой правде и отстоять право на новый уровень индивидуального видения.*

Пройдет еще немного времени, и в кино заявит о себе экспрессионизм, питающийся наработками не только экспрессионизма в живописи, графике, театре, но и вообще духом послевоенной эпохи [25]. Экспрессионистские фильмы 1920-х являют собой совершенно новый тип витальности — в них есть радость от той безудержности, с какой воплощается на экране дисгармония, хаос, крушение многих общепринятых истин. Но одно то, что авторам удастся выразить нечто новое, достичь особой силы воздействия, сделать фильм в такой стилистике, в какой раньше никто не делал, — вселяет в это кино особую энергетику. И, кстати, в современном кинематографе довольно часто появляются завуалированные цитаты именно из экспрессионистских фильмов. (Вообще, мне кажется, если говорить о витальности искусства как пролонгации его жизни за пределами своей эпохи, то активная встроенность в интертекстуальное поле последующего времени — это именно признак витальности эстетики.)

Во время доклада Марии Беликовой я все думала, как же искусство умеет одновременно находить свое сразу и в жизни, и в художественной традиции, и создавать из знакомого нечто совершенно новое. Казалось бы, Первая мировая война напрямую никакого отношения не имеет к фильму «Носферату, симфония ужаса» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) Фридриха Мурнау. Однако именно на фронтах войны имели хождение всякие истории о вампирах, и будущий продюсер и художник фильма Альбин Грау наслушался их в 1916 году в Сербии [28, р. 21]. Потом поверия народов Центральной Европы синтезировались с некоторыми элементами сюжета «Дракулы» (1897) Брэма Стокера, но очень многое было переделано и привнесено заново. И мотив подозрения об эпидемии чумы — мотив полностью привнесенный, что опять же закономерно. Европа переживала эпидемии испанки в 1918–1919 годах, и у Мурнау чувствуется отголосок как всей истории эпидемий в Европе до Нового времени, так и кошмаров недавних лет.

В результате получилось совершенно новое по духу произведение, невозможное до Первой мировой войны. Помимо экспрессионистского визуального ряда в нем доминировали новые умонастроения: неверие в дееспособность и интеллект человеческих множеств, культ одиноких страдальцев, переживание иррационализма зла, победить который можно только с помощью личного иррационализма жертвен-

ности. В ответ на сложный нарратив романа Стокера Хенрик Галееен сложил свой, полностью другой по смыслам нарратив, но при этом остался как бы в диалоге с классическим европейским позитивизмом и с британским викторианством.

Один из признаков витальности экспрессионизма в кино, на мой взгляд, это его готовность быть в диалоге с тем, что остается за пределами экспрессионизма как такового. В «Метрополисе» (*Metropolis*, 1927) Фрица Ланга и «Алголе — трагедии власти» (*Algol. Tragödie der Macht*, 1920) Ханса Веркмайстера чувствуется диалог с жанром пеплума, во многих фильмах — с авантурным началом в целом.

В каждом экспрессионистском фильме обязательно есть что-то, что активно отсылает совсем не к экспрессионизму. Можно сказать, это общая стихийная тенденция. В том числе в визуальных решениях. Либо есть эпизоды или целые линии, решенные в другом ключе, что проявляется в разной степени. Очень сильно — в «Аэлите» (1924) Якова Протазанова, где наряду с экспрессионистской марсианской линией разворачивается большая натуралистическая и даже «документалистская» линия послереволюционного советского бытия. Но и в картине «С утра до полуночи» (*Von morgens bis mitternachts*, 1920) Карлхайнца Мартина мы увидим сцену на велотреке, где пространство гонок будет решено как серо-черный «импрессионистический» туман, круговая вибрация, резко отличающаяся от тех асимметричных изломов, зигзагов, неправильных четырехугольников, которые доминируют во всем фильме. И в «Кабинете доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Роберта Вине внутри экспрессионистской декорации города располагается обычная мебель в частных интерьерах, где-то напоминая о бидермайере, где-то — о модерне. Интерьеры частных жилищ будут как бы сопротивляться пугающе ошетилившемуся городу, изломанным улицам, перекошенным окнам. Пластическое решение различных персонажей в одном и том же фильме, как правило, являет неодинаковую степень экспрессионистичности или же ухода в какую-то другую стилистику.

Экспрессионизм постоянно выходит из своих берегов, и это не эклектизм, а скорее открытость художественной стилистики, не желающей превращаться в герметичный стиль. (В чем-то сходный «выход из своих берегов» показан в статье Н.В. Геташвили, пишущей о влиянии символизма на авангард и модернизм в целом [9].) Внутренне экспрессионизм в кадре как бы полемизирует с реальностью

Илл. 8. Кадр из фильма «Алгол — трагедии власти» (*Algol. Tragödie der Macht*), реж. Ханс Веркмайстер, 1920)

и с историей культуры, с образами, не обладающими очевидной пластикой искажений и экзальтированной эмоциональностью.

Если присмотреться внимательно, каждый фильм, который ассоциируется с экспрессионизмом, создает сопоставительную среду, и в ней развивается не только экспрессионистическое начало. И каждый фильм, тем самым, предлагает свою интерпретацию того, что означает экспрессионистская форма. Это может быть внутренний мир человека, чудовищное состояние социума, космическая даль и неизвестность, либо бытие подсознательного, но может быть — и сон, и знак цивилизации будущего. Экспрессионизм в кино оказывается полисемантичен, каждый режиссер применяет его по-своему. Так что можно говорить о таком проявлении витальности, как вариативность форм и смысловых обертонов. У экспрессионизма это качество очень активно работает. Чем более дисгармонично мировосприятие в экспрессионистском кино, тем энергичнее живет и обновляется художественная форма.

Ступин С.С.

Витальное — катарсическое: оппозиция и взаимодействие в восприятии современного искусства

Казалось бы, что может быть привычнее для философии, психологии, а тем более для естественных наук, чем проблема витального? Человека во все времена волновала и будет волновать жизнь во всем многообразии ее проявлений. О витальном говорила и будет говорить биология, медицина, а со стороны гуманитарных дисциплин — философия жизни и экзистенциализм в различных ипостасях и модификациях.

При первом приближении к проблеме витального важно попытаться отграничить этот феномен от близких ему, уловить его «индивидуальность», не сводимую к чему-то иному. Доказать уникальность и специфичность витальности как самостоятельного явления искусства и психодуховной жизни человека — необходимое условие обоснования данной темы. Хотя очевидны и взаимосвязи понятия витальности, к примеру, с понятием динамики. По формулировке Т.В. Маловой, «экспрессионизм и абстракционизм выделяют „ген“ тактильности, осязательности, следа руки, возводя в культ сакральную силу пластического жеста... Эта поэтика устремлена к рубежам пластической мощи, взрывной силы пластического темперамента» [16, с. 19].

Закономерно возникают следующие вопросы:

1. Каковы границы витального? Очевидно, что витальность как переживание не замыкается только в пределах художественного. А значит, важно представлять, какое место витальное занимает в сферах антропологического, экзистенциального, психологического.

2. Почему витальное для одного художника или зрителя не является таковым для другого? Каковы параметры восприятия, позволяющие фиксировать произведение (или объект реального мира, или событие жизни) как витальное либо «витально нейтральное»?

3. В каких условиях витальное смыкается с катарсическим, а где расходится?

Исследователь ощущает лакуну, открытое пространство для философского, искусствоведческого, культурологического анализа, стоит

ему поместить категорию «витальности» в эстетико-художественный контекст, в ситуацию истории искусства, художественных процессов, многообразия языковых форм, их творения и восприятия. Поскольку *витальное может анализироваться как субстанциальное качество искусства*, ввод этого понятия в эстетический, культурологический, искусствоведческий контекст не есть насильственное «приращение сущности». Напротив, это изобретение нового инструмента анализа художественных процессов, закономерностей креативности и рецепции, обнаружение особого измерения художественных форм на макро- и микроуровнях...

Ощущение *витальности художественной формы*, «жизненности» искусства — это в каком-то смысле перенесение определенных свойств, характеристик, измерений «жизненности» самого человека, будь то художник или зритель, на объект искусства. (Неслучайно для изучения природы творческих процессов столь плодотворно обращение к теме «позитивной ценности безумия» [20, с. 9], когда любая субъектность и объектность обнаруживают свою относительность.)

Анализируя феномен катарсиса, его эстетическую и психофизиологическую природу, можно прийти к выводу, что катарсис — производная личного художественного-эстетического опыта. Естественно, что характер катарсических переживаний, испытываемых разными людьми, будет еще более радикально различным. Плодотворно рассматривать степень объективности витального в герменевтическом контексте, поскольку витальное может содержать в себе катарсическое, а может и не содержать.

Объективность витального — в необъективности личного восприятия. Витальное шире катарсического, но всегда ли катарсическое суть витальное? Это уже вопрос исследовательской оптики.

Выделим два аспекта витального, которым еще предстоит стать предметом специальных исследований: витальность в контексте истории искусства и витальность акта творчества, то есть ощущение витальности, которое переживает художник.

Карпов А.В.

Витальность искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом

Проблема витальности искусства может быть рассмотрена и в контексте феномена художественного рынка как сложной системы культурных, экономических и социальных взаимоотношений в мире искусства. Основываясь на искусствоведческом и культурологическом понимании арт-рынка, мы приходим к представлению о *витальности не только как неотъемлемой ценности* (внутреннем качестве) произведения искусства, формирующей его художественность, но и *витальности мнимой*, создаваемой участниками художественного рынка (галеристами, дилерами, аукционистами, кураторами и т.д.), где витальность выступает как фактор коммерческой (экономической) ценности.

Искусство Нового и Новейшего времени оказалось разделено на два русла. Первое — это искусство, ориентированное на поиск и *создание нового художественного языка* («выношенная» художественная выразительность, обретение новой энергии жизни), где художники развивают и воплощают новые творческие идеи, ставя эксперименты и поднимая сложные этические и эстетические проблемы. Второе — искусство, ориентированное на *художественный стереотип*, где творческие новации используются в «сниженном», адаптированном виде, включаясь в устоявшуюся и знакомую публике (аудитории искусства, потребителю) художественную и знаковую систему. Эта антитеза может быть проанализирована на примере сопоставления ряда работ двух художников одного времени: одного из «столпов» русского авангарда *Михаила Ларионова* и «обычного» представителя русского позднеакадемического и салонного искусства *Владислава Измайловича*.

В стремлении ответить на вопрос о возможности «изобретения» витальности профессиональным художественным сообществом — от искусствоведов до кураторов, рассмотрим, во-первых, пасхальные раритеты фирмы Фаберже, изменившие свой статус за истекшее столетие от «домашнего мемориала» до «культурного мифа», который и является ныне предметом арт-рынка. Во-вторых, экспозицию

Илл. 9. Ларионов Михаил.
Отдыхающий солдат. 1911.
Холст, масло. 119 × 122 см.
Государственная
Третьяковская галерея.
Москва

Илл. 10. Измайлович
Владислав. Портрет жены
художника. 1902

российского павильона на Венецианской биеннале современного искусства 2019 года, в которой авторами и кураторами «эксплуатировалась» подлинная витальность голландского и фламандского искусства XVII века как «олицетворение» современных творческих поисков.

Ключевой вопрос звучит следующим образом: если уместно говорить о сосуществовании искусства «эстетического переживания» и искусства «коммерческого успеха», то в каких случаях и почему они совпадают? Постараемся ответить на него в ходе дальнейшего исследования.

Мутья Н.Н.

Витальность как фактор сохранения произведением искусства вневременных смыслов, превосходящих свою эпоху (на материале исторической картины)

Мы исходим из понимания исторической живописи как феномена (и фактора формирования) культурной памяти (культурологический аспект) и образного претворения исторических представлений времени (искусствоведческий аспект). Подобная методологическая установка предопределяет обращение к ряду взаимосвязанных проблем, а именно:

1) проблемы визуализации истории художником: требование вкуса и приводящие мотивации, как собственно художнические (субъективные), так и внешние (культурно-идеологические, социальные и др.);

2) выявление и характеристика примеров произведений русской исторической живописи как движения художника против доминант художественного сознания эпохи;

3) проблемы бытования доминантных и маргинальных тем, сюжетов и образов отечественной истории в исторической живописи от второй половины XIX века к началу XXI века.

В качестве одного из примеров визуализации художником истории можно обратиться к полотну Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» как в ракурсе самосознания и мотивации художника, так и в аспекте общественной рецепции того времени.

Илл. 11. Шагин Дмитрий, Шагина Татьяна, Мартьянова Иоанна и сын Иван, Васильева Ирина, Кузнецов Андрей, Кузьмин Андрей. Митьки приносят Ивану Грозному нового сына 16 ноября 2013 г. 16–30 ноября 2013. Центральный дом художника, галерея АРТ-СОЮЗ. Москва

Образ Ивана Грозного в отечественном изобразительном искусстве претерпевает метаморфозы — от нарративной образности в творчестве художников 1860-х годов до пародийной образности в советской и постсоветской смеховой культуре и образов-симулякров современной эпохи.

Современные художники из группы «Митьки» в своей картине «Митьки приносят Ивану Грозному нового сына 16 ноября 2013 года» как бы создают положительную интерпретацию исторических событий. Они известны своим трогательным отношением к художникам прошлого (вспомнить картину «Митьки дарят уши Ван Гогу»), здесь они тоже якобы хотят сделать доброе дело, приносят нового сына взамен убитого. Но наряду с этим «наивным» прочитывается и другой смысл, сумрачно иронический: они приносят нового сына на будущую жертву.

Картина Репина стала одним из любимых произведений художников, создающих мемы. Интернет-мем «Иван Грозный убивает квадрат Малевича» можно интерпретировать как битву классического искусства с искусством авангарда. Одним словом, классическое произведение живописи рождает самые разные творческие отклики, проявляя тем самым свою витальность. Аналогичный процесс неоднозначных влияний обнаруживается при исследовании образа Петра Первого в широком историко-культурном контексте — от подлинного драматизма в творчестве русских художников «демократической линии» до упрощенного мифа о «царе-преобразователе», воплощенного, например, в образах современного монументального искусства Санкт-Петербурга. Ключевая гипотеза нашего исследования — *о витальности как факторе сохранения произведением искусства глубинного (вневременного) звучания, превосходящего свою эпоху.*

Кривцун О.А.

Заключение

Мы подошли к очной дискуссии на тему витальности искусства в зале библиотеки Государственного института искусствознания с большим вынужденным перерывом, и это обстоятельство, по-видимому, в данном случае сыграло положительную роль. Все темы, все высказанные суждения, все авторские оригинальные подходы были тщательно продуманы. Мы приблизились к выявлению и разработке новой категории теории и философии искусства — витальности, в ее разных художественных ипостасях и в ее жизненных ипостасях.

Междисциплинарный аспект, объединяющий все приведенные размышления об изобразительном искусстве, музыке, архитектуре, театре, кино, литературе, оказался чрезвычайно увлекающим и, что особенно важно, необычайно животрепещущим для понимания современного состояния искусства, процессов его восприятия, процессов художественного творчества. Уже краткий обзор основных идей и художественной фактуры, содержащийся в докладах, позволяет судить, что коллективом исследователей осуществлен основательный прорыв в доселе непознанную область. И все дальнейшие шаги лишь подтвердили насущность и большие перспективы обозначенной нами

проблемы «витальность искусства». У меня сложилось впечатление, что углубленность, тщательность и масштабность состоявшихся размышлений лишь подтверждают мысль о том, что идея *витальности искусства* уже давно, еще до заявленного проекта, носилась в воздухе, «просилась к исследованию».

Оригинальность идей собравшегося в этом проекте коллектива ученых позволяет ожидать рождения новаторской книги, в которой бьющая мысль нового поколения искусствоведов сплетает искусствоведческие, эстетические, культурологические, философские и иные оптики анализа.

В завершении дискуссии выступила Наталия Владимировна Сиповская, доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания. Н.В. Сиповская приветствовала участников, отметив важность развития на базе института междисциплинарных проектов, появления новых направлений и конкретных тем, с опорой на которые возможно возникновение по-настоящему содержательных работ теоретического плана. Заметив, что проведенная дискуссия продемонстрировала редкое разнообразие подходов к проблеме витальности искусства, директор поздравила авторов будущей книги «Витальность искусства: современные проявления. Аналитика» с отличным заданием.

Список литературы:

- 1 Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. 492 с.
- 2 Арановский М.Г. Концепция Б.В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
- 3 Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.
- 4 Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Ред., вступ. статья и коммент. Е.М. Орловой. Ленинград: Музгиз, 1963. 378 с.
- 5 Асафьев Б. Предисловие к русскому переводу «Основ линейного контрапункта» // Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. С. 11–31.
- 6 Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2014. 156 с.
- 7 Беньямин В. Бодлер. М.: Ad Marginem, 2015. 224 с.
- 8 Беспалов О.В. Опротестование художественного символизма модернистским искусством начала XX века // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 2. С. 2–21. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/774/hk_2019_3t2_2_21_bespalov.pdf (дата обращения 19.12.2020).
- 9 Геташвили Н.В. Символистские источники авангарда // Художественная культура. 2018. № 4. С. 82–100. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (дата обращения 19.12.2020).
- 10 Глебов И. Инструментальное творчество Чайковского. Петроград: Девятая государственная типография, 1922. 69 с.
- 11 Глебов И. Ценность музыки // De musica. Петроград: Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. С. 5–34.
- 12 Дубова О.Б. Художники и ценители. Подходы к исследованию // Художественная культура. 2018. № 4. С. 2–31. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b0/khk_2018_04_2_31_dubova.pdf (дата обращения 19.12.2020).
- 13 Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева; [предисл. Б.В. Асафьева]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. 302 с.
- 14 Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вст. ст. и комм. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
- 15 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Самое само. М., 1999. С. 635–822.
- 16 Малова Т.В. Природа пластического чувства: опыт искусствоведения и эстетики // Художественная культура. 2018. № 3. С. 14–36. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e09/hk_2018_03_14_37_malova.pdf (дата обращения 19.12.2020).
- 17 Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2015. 474 с.
- 18 Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / Отв. ред. О.А. Кривцун. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.
- 19 Слотердайк П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. Перцева; испр. изд-е. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. 800 с.
- 20 Стрелков В.И. Природа художественного творчества в интерпретации западной мысли // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 1 (29). С. 2–20. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/7da/hk_2019_3_2_21_strelkov.pdf (дата обращения 19.12.2020).
- 21 Феномен артистизма в современном искусстве / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2008. 520 с.
- 22 Херст Дэмиен: «Цвет — хороший способ избежать темноты» // The Art Newspaper Russia. 2019. № 74. Июнь. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7049/> (дата обращения 02.12.2020).
- 23 Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2011. 560 с.
- 24 Bell J. Contemporary Art and the Sublime // Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499> (accessed 18.12.2020).
- 25 Expressionist Film: New Perspectives. Rochester: Camden House, 2003. 302 p.
- 26 Kurth E. Bruckner: 2 Bände. Berlin: Max Hesse, 1925. 1352 S.
- 27 Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. 2 Aufl. Berlin: Max Hesse, 1922. 532 S.
- 28 Massaceesi Cr. Devil's Advocates. Nosferatu: A Symphony of Horror. Columbia University Press, 2015. 128 p.

References:

- 1 Antropologiya iskusstva. *Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire* [Anthropology of Art. The Language of Art and the Measure of the Human in a Changing World]. Ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2017. 492 p. (In Russ.)
- 2 Aranovskij M.G. Konceptiya B.V. Asaf'eva [The Conception of B.V. Asafiev]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2012, no. 6, pp. 61–85. (In Russ.)
- 3 Aristotel'. *Poetika. Ob iskusstve poezii* [Poetics. About the Art of Poetry]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1957. 184 p. (In Russ.)
- 4 Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak process* [Musical Form as a Process], ed. E.M. Orlova. Leningrad, Muzgiz Publ., 1963. 378 p. (In Russ.)
- 5 Asaf'ev B. Predislovie k russkomu perevodu «Osnov linearnogo kontrapunkta» [Preface to the Russian Translation of “Fundamentals of Linear Counterpoint”]. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of Linear Counterpoint]. Moscow, Gos. muz. izd-vo Publ., 1931. Pp. 11–31. (In Russ.)
- 6 Badiou A. *Maloe rukovodstvo po inestetike* [Small Guide to Inaesthetics]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2014. 156 p. (In Russ.)
- 7 Benjamin W. *Bodler* [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015. 224 p. (In Russ.)
- 8 Bepalov O.V. Oprotestovanie hudozhestvennogo simbolizma modernistskim iskusstvom nachala XX veka [The Protest of Artistic Symbolism by the Modernist Art of the Early 20th Century]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 2–21. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/774/hk_2019_3t2_2_21_bepalov.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)
- 9 Getashvili N.V. Simvolistskie istochniki avangarda [Symbolist Sources of the Avant-garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 82–100. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/4f7/khk_2018_04_82_101_getashvili.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)
- 10 Glebov I. *Instrumental'noe tvorchestvo Chajkovskogo* [Instrumental Creativity of Tchaikovsky]. Petrograd, Devyataya gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1922. 69 p. (In Russ.)
- 11 Glebov I. Cennost' muzyki [The Value of Music]. *De musica*. Petrograd, Petrogradskaya Gosudarstvennaya Akademicheskaya filarmoniya Publ., 1923, pp. 5–34. (In Russ.)
- 12 Dubova O.B. Hudozhniki i ceniteli. Podhody k issledovaniyu [Artists and Connoisseurs. Approaches to Research]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 4, pp. 2–31. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b0/khk_2018_04_2_31_dubova.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)
- 13 Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Baha* [Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach's Melodic Polyphony], trans. Z. Eval'd, ed. B.V. Asaf'ev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1931. 302 p. (In Russ.)
- 14 Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's “Tristan”], trans. G. Balter, ed. M. Etinger. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 551 p. (In Russ.)
- 15 Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. *Samoe samo* [The Very Thing]. Moscow, 1999. Pp. 635–822. (In Russ.)
- 16 Malova T.V. Priroda plasticheskogo chuvstva: opyt iskusstvovedeniya i estetiki [The Nature of Plasticity Feeling: The Experience of Art History and Aesthetics]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2018, no. 3, pp. 14–36. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/e09/hk_2018_03_14_37_malova.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)
- 17 Nabokov V. *Lekcii po zarubezhnoj literature* [Lectures on Foreign Literature]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015. 474 p. (In Russ.)
- 18 *Plasticheskoe myshlenie v zhivopisi, arhitekture, kino i fotografii* [Plastic Thinking in Painting, Architecture, Cinema and Photography], ed. O.A. Krivtsun. St. Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2019. 352 p. (In Russ.)
- 19 Sloterdijk P. *Kritika cinicheskogo razuma* [Critique of Cynical Reason], translated by A. Pertseva. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., Moscow, AST Moskva Publ., 2009. 800 p. (In Russ.)
- 20 Strelkov V.I. Priroda hudozhestvennogo tvorchestva v interpretacii zapadnoj mysli [The Nature of Artistic Creativity in the Interpretation of Contemporary Western Thought]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art and Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 1 (29), pp. 2–20. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/7da/hk_2019_3_2_21_strelkov.pdf (accessed 19.12.2020). (In Russ.)
- 21 Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve [The Phenomenon of Artistry in Contemporary Art], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2008. 520 p. (In Russ.)
- 22 Herst Demien: “Cvet — horoshij sposob izbezhat' temnoty” [“Color is a Good Way to Avoid Darkness”]. *The Art Newspaper Russia*, 2019, no. 74, June. Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/7049/> (accessed 02.12.2020). (In Russ.)
- 23 *Hudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatie, mifologiya* [Artistic Aura. Origins, Perception, Mythology], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2011. 560 p. (In Russ.)
- 24 Bell J. Contemporary Art and the Sublime. *Tate*. Available at: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499> (accessed 18.12.2020).
- 25 *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester, Camden House, 2003. 302 p.
- 26 Kurth E. *Bruckner: 2 Bände*. Berlin, Max Hesse, 1925. 1352 S.
- 27 Kurth E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. 2 Aufl. Berlin, Max Hesse, 1922. 532 S.
- 28 Massaceesi Cr. *Devil's Advocates. Nosferatu: A Symphony of Horror*. Columbia University Press, 2015. 128 p.