

временной культуре не является случайным феноменом, эта тенденция соответствует духу времени. Для формирования религиозной личности, одной из характеристик которой выступает степень вовлеченности в процесс функционирования рели-

гиозных институтов, по-прежнему существует множество факторов, но к самым главным можно отнести духовное напряжение современного культурного пространства и трансформацию самой религии как целостного концепта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Всеволод Чаплин: православное воспитание россиян должно быть обеспечено везде. NEWSru.com // Религия и общество. URL: <http://newsru.com/religy/22apr2013/chaplin.html> (дата обращения: 22.04.2013).
2. Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 63–76.
3. Тертуллиан «О плоти Христа». URL: http://tertullian.org/russian/de_carne_christi_rus.htm (дата обращения: 19.04.2013).
4. Гусейнов А.А. Этика и мораль в современном мире // Этическая мысль: современные исследования. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 5–18.
5. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Академический проспект, 2011. – 160 с.
6. Киселев Г. Религиозные смыслы мира человека // Вопросы философии. – 2011. – № 5. – С. 18–30.
7. Кантеров И.Я. Что ожидает новые религиозные движения в России? // Свобода религии и демократии: старые и новые вызовы: Матер. Междунар. науч. конф. URL: <http://www.religiorolis.org/documents/> (дата обращения: 20.04.2013)
8. Киберрелигия: наука как фактор религиозных трансформаций / А.П. Забияко, Е.А. Воронкова, А.В. Лапин, Д.А. Пратына и др. / под ред. А.П. Забияко. – Благовещенск: Изд-во Амурского гос. ун-та, 2012. – 207 с.

Поступила 26.04.2013 г.

УДК 7.011.2:316.624(4)

К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛИЗАЦИИ ТРАВМАТИЧНОГО И ДЕСТРУКТИВНОГО ОПЫТА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Е.В. Гиниятова, Е.Е. Ройз

Томский политехнический университет
E-mail: evg@tpu.ru

На основании разведения понятий травматичного и деструктивного опытов производится анализ конкретных произведений искусства. Акцент сделан на соотношении художественного образа и художественных приемов с процессом разрушения традиционного, классического мировосприятия, основанного на центрировании метафизических категорий. Полагается, что европейское искусство, вплоть до второй половины XX в., в большей степени было ориентировано на визуализацию деструктивного культурного опыта; современное искусство сосредотачивается на травматичном опыте.

Ключевые слова:

Живопись, травматичность, деструктивность, современное искусство.

Key words:

Painting, injury, destructiveness, modern art.

Начиная разговор о визуализации травматичного и деструктивного опыта в искусстве, необходимо прояснить, что же мы будем понимать под этими понятиями. Казалось бы, они синонимичны. Но на наш взгляд, в современной культуре эти понятия, схожие по содержанию, имеют различную локализацию. Говоря о деструктивном опыте, мы подразумеваем внешний по отношению к субъекту (объекту) разрушительный опыт, который визуализируется для другого субъекта (объекта). Под травматичным опытом, в свою очередь, понимается внутренний опыт, личное переживание субъекта. Так, травматичный опыт субъекта может не иметь физического воплощения, но оказывать на него мощнейшее воздействие. Предложенное разведение понятий по принципу локализации отсылает нас к рабо-

там З. Фрейда [1] и Ж. Лакана [2], которые и тематизировали в своих работах травму как психологическое, внутреннее, состояние. Однако нам важно развести эти понятия еще и потому, что современное (актуальное) искусство на данном этапе своего развития оперирует именно к травматичному – внутреннему – опыту, в то время как до второй половины XX в. искусство в большей степени отражало деструктивный – внешний – опыт европейской культуры. При этом тематизация и деструктивного, и травматичного всегда была присуща искусству. Это связано с тем, что подобного рода культурный опыт имеет прямое отношение к экзистенциальному, этическому пространству человеческого существования и искусство, делая его своим объектом, еще раз обозначает ценностные

ориентеры (констатирует или предвосхищает в них изменения). Но и само искусство не статично – оно постоянно преодолевает собственные границы.

Для современной культуры такие понятия как классическое и неклассическое искусство стали уже привычными. По сути, такая демаркация в искусстве является наиболее ярким и масштабным примером его трансгрессии [3]. Это два разных способа разговора со зрителем, два разных смысловых пространства – иначе говоря, это переход классического искусства, отражающего центрированное мироустройство, к чему-то совершенно иному. Для неклассического искусства характерен разрыв с миметической картиной мира, в рамках которой художник может только более или менее искусно подражать реальности, и, как следствие, происходит разрушение реалистичности формы – и в живописи, и в музыке, и в литературе. Столь радикальная трансформация искусства предопределена разразившимся общекультурным кризисом. Две мировые войны, философия отчуждения, заявившая во всеулышание о бессознательном (З. Фрейд), смерти Бога (Ф. Ницше) и том, что главным предметом товарно-денежных отношений является человек (К. Маркс), поставили человечество в тупик. Определенным выходом стал постмодернизм как интеллектуальный проект, в рамках которого были провозглашены новые принципы мировосприятия (ризоматичность, ирония, цитатность и т. д.) – однако и он потерпел крах. Искусство же постмодернизма отличается проективностью, отсутствием границ, в связи с чем Андрей Великанов говорит о нем как о трудноопределяемом – и, тем не менее, тема травматичности для него актуальна [4]. Так что же меняется? Изменяется то, как художники говорят на, казалось бы, одну и ту же тему.

Для того чтобы проиллюстрировать радикальное изменение в способе говорения о травматичном и деструктивном опыте в искусстве, сопоставим и проанализируем четыре произведения искусства – «Сдача Бреды» (Диего Веласкес, 1635 г.), «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.» (Франсиско Гойя), «Герника» (Пабло Пикассо, 1937 г.) и скульптуру «Разрушенный город» (Осип Падкин, 1953 г.). Все эти произведения, привязанные к конкретной дате и имеющие буквальную историческую достоверность, могут продемонстрировать, как меняется сознание людей и их отношение к войне как наиболее яркому примеру деструктивного опыта, который только может позволить себе культура.

«Сдача Бреды». Придворный художник Диего Веласкес в 1635 г. по заказу своего короля Филиппа IV написал очень большую картину, посвященную победе испанской армии при городе Бреде. Этой победе предшествовала многомесячная осада этой крепости испанскими войсками под командованием Амброзио Спинолы. На картине изображена сцена передачи ключей от города герцогу Спиноле губернатором города графом Юстином Насаусским

5 июня 1625 г. В левой части картины изображены побежденные голландцы, в правой – победившие испанцы. Граф, передавая ключ Спиноле, немного согнулся перед ним с полной внутренней покорностью, но не подбострастно. Герцог Спинола не гордится, не высокомерен, он по-братски треплет плечо графа, будто говорит ему: «Ничего, бывает. Война...» Все действие картины происходит при полном свете дня. Гуманист Веласкес прописывает портреты испанцев и голландцев – это немного усталые симпатичные люди, у которых впереди вся жизнь. Победители и побежденные равны. И испанцев, и своих врагов, голландцев, он пишет одинаково по отношению к ним как к людям и личностям. Все полотно говорит о милости к падшим. Акт передачи ключей от Бреды гуманен, не смотря на то, что это картина великой победы Спинолы и Филиппа IV. Можно сказать, что картина не является картиной победы, она скорее отражает философию войны, отражает идею великого гуманизма, великого разума и милости к побежденным врагам: надо оставаться людьми вне зависимости от того, на какой стороне человек находится в театре военных действий. В картине Веласкеса нет никакого ожесточения, она показывает прекрасный, цельный, сохраненный мир.

«Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года». Наполеон Бонапарт дает своему пасынку Евгению Богарне очень большие полномочия по захвату Испании, и тот вводит войска на ее территорию. Войска на оккупированной территории ведут себя в манере, которая нам сейчас понятна, – это поджоги, грабежи, насилие и убийства. Франсиско Гойя, живущий в Испании, делает на эту тему две серии гравюр «Бедствия войны». Когда в Испании начинается партизанская война против оккупантов, французские войска берут в заложники мирных жителей и грозятся расстрелять каждого двадцатого при невыполнении условий французской стороны. На картине «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» Гойя изображает сцену расстрела испанских повстанцев-заложников французскими оккупационными войсками в Мадриде. Две стороны, испанские повстанцы слева и французские войска справа, изображены как противостоящие друг другу. Если в картине Веласкеса в центре два человека – граф и герцог, то здесь в центре одна фигура – человек, приготовившийся к расстрелу. Это самое яркое цветовое пятно картины. Этот человек, стоя на коленях, раскинул руки, широко раскрыл глаза, уже не испытывает страха. Если он встанет на ноги, то окажется просто гигантом, он окажется выше старого земляного вала, на фоне которого происходит расстрел. Он выражает собой крик и протест Испании. Отсутствие страха делает его единственным победителем. Другие заложники, изображенные на картине, идут на расстрел испуганные, закрыв руками лица. Лица испанцев прописаны Гойей достаточно четко и выражают страх, отвагу, патриотизм, ненависть. Если Веласкес изображает на своей картине полный свет дня,

то Гойя выбирает сумерки ночи, час предательства. Он описывает самый странный час суток, когда еще не кончилась ночь, и не наступило утро. Правая сторона картины очень интересная, она показывает французскую армию. Из-за того, что расстрел заложников происходит в сумеречный час, французы поставили под ноги огромный фонарь, и придвинули винтовки прямо к лицу. Все они одинаково одеты и одинакового роста. Они не похожи на людей. Художник пишет их бегло, как некую единую безликую массу. У них нет лиц, есть лишь дула, направленные на безоружных напуганных людей. Отказывая им в прорисованном теле, Гойя подчеркивает, тем самым, их антигуманность, отсутствие человечности и сострадания.

Взгляд Гойи на войну кардинальным образом отличается от видения Веласкеса. Для него война — это насилие и уничтожение нелюдьми (вражеской армией) мирных жителей. Его работа являет собой манифест ненависти насилия. Таково отношение человека начала XIX в. к войне, выраженное с предельной ясностью и точностью. Однако, несмотря на весь ужас происходящего, мироздание все еще целостно. По-прежнему стоит Мадрид и родной город Гойи — Сарагоса. Люди ведут себя страшно, а земля и мир, хоть и погрузились в сумерки, все-таки сохраняют свою цельность.

Обратившись к картине «Герника» Пабло Пикассо мы видим совершенно другую философию войны [5]. Ночью 26 апреля 1937 г. германские самолеты легиона «Кондор» люфтваффе совершили налет на маленький старинный испанский город Гернику. Шеститысячный город за три часа был практически стерт с лица земли, более двух тысяч жителей оказались под завалами, были уничтожены архивы и памятники истории города. После налета Герника горела еще трое суток. В момент бомбардировки в городе находился очень известный английский корреспондент, который немедленно составил подробное описание того, что случилось, и уже через несколько часов весь мир знал о произошедших событиях. Эта новость потрясла всех и стала причиной написания картины.

«Герника» — полотно огромного размера 349×776 см. Пикассо пишет его за месяц, работая по 12–14 часов в день. Картина пронизана насилием, она источает боль и ужас. Известный историк искусства Паола Волкова объясняет черно-белую колористику картины тем, что мир померк, обесцвечился, лишился солнечного света; он стал безжизненным, он стал черно-белым. Вся картина раздроблена. В мозаике фрагментов выделяются фигуры бегущей женщины с ребенком на руках, погибшего воина со сломанным мечом в руках, раненой лошади, быка. Все абсолютно обезображены, доведены до абсолютной точки экзистенциальной изобразительности и выразительности. Все чувства и эмоции накалены до предела. Серая фактура картины вбирает в себя огромное количество какого-то газетного и книжного текста, воплощая идею о конце книжной цивилизации. В картине появляются сквоз-

ные персонажи, которые проходят через все творчество Пикассо — бык и лошадь. Они являются образами смерти, возникшими из преисподней, хтоническими образами небытия, детьми хаоса. Логос, который выстроила цивилизация, исчез. Если мы очень точно говорили о философии, которую несет Веласкес (милость к падшим, гуманизм, высокий разум), о философии Гойи, его отвращении к войне, призыву отказаться от насилия, то в «Гернике» Пикассо утверждает: война в XX в. — это не гуманизм, это не жертвы войны, не рассуждения о справедливых и несправедливых войнах, это уничтожении материи как таковой. Такой вывод сделал художник из одного факта бомбардировки Герники. Для него война — это уход разума и света. Он выбирает тот язык, который ему необходим, чтобы показать, что война — это распад материи и возвращение нашего мира к хаосу. Художник буквально швыряет в лицо зрителю художественные образы, наиболее отчетливо выражающие идею распада. На наших глазах разрушается основа мироздания — пространство, мы становимся свидетелями остановившегося времени и уничтоженной телесности, того, что конституирует человека, является основой его уникальности. Понять «Гернику» Пикассо, увидеть его ценностную и историческую значимость может только зритель, знакомый с историей создания этого полотна.

Такую же тенденцию можно проследить и в послевоенной скульптуре Осипа Цадкина «Разрушенный город», открытой в Роттердаме на набережной Левенхавен в середине мая 1953 г. Скульптура является свидетельством и напоминанием о бомбардировке Роттердама немецкой авиацией в ночь на 15 мая 1940 г. За ночь был разрушен центр города, пострадали 78 тысяч человек. Скульптура изображает человека, все тело которого искажено болью. Он выгнулся вперед, раскинул огромные руки в отчаянном умоляющем жесте. Зияющая сквозная рана в середине груди и нарушенные пропорции тела символизируют мучительную боль не только умирающего города Роттердам, но и общечеловеческую боль. Активная и агрессивная пластика этой скульптуры выражает сопротивление человеческого духа той волне слепой жестокости, которая захлестнула мир. По степени экспрессии «Разрушенный город» представляет собой столь же сильный образ, как и «Герника». Цадкин, очень рано почувствовавший надвигающийся ужас войны и вынужденный покинуть Францию в 1941 г., чтобы не стать узником концентрационного лагеря, пронес ужас войны через все свое творчество.

Война разделила жизнь скульптора на «довоенный» и «послевоенный» период. Послевоенный мир утратил свою привычную форму. Война исказила материю, привела ее к точке максимы. Вернувшись в 1946 г. во Францию Цадкин увидел разрушенную Европу, что стало толчком к созданию скульптуры «Разрушенный город». Скульптор рассказывал, какое неизгладимое впечатление произвел на него наполовину уничтоженный Роттердам.

По его словам, это зрелище было похоже на фильм военной хроники, снятый сразу после налета: город превратился в дымящиеся руины. Через несколько лет он создает скульптуру «Разрушенный город», отражающую идею ужаса и бунта, страшного крика, вырывающегося из умирающего тела, идею искаженного, даже более того, разрушенного страданием мира. Скульптура задумывалась для того, чтобы заставить людей осознать и искупить свершившееся во время войны зло, также дать урок для будущих поколений. О. Цадкин изображает не столько историческое событие, сколько дает ему личную внутреннюю оценку.

Таким образом, подводя итог приведенного выше анализа, можно констатировать, что деструктивный опыт европейской культуры не просто находил отражение в искусстве. И в живописи, и в скульптуре были последовательно отображены стадии разрушения гармоничного мировосприятия через визуализацию фактического, материального разрушения. По сути, в данных видах искусства произошла констатация этого процесса, они выступили в качестве своего рода хроники деструктивных событий в европейской культуре. Во второй половине XX в. визуализация деструктивного опыта все чаще уступает место визуализации травматичного.

Современное искусство, искусство XXI в., представляет собой принципиально иное явление. Прежде всего, оно уже не работает с традиционными категориями, такими как прекрасное, безобразное, возвышенное. Оно процессуально и в его основе всегда находится концепт. Зрителю требуется дополнительная информация, чтобы понять, что именно пытался проблематизировать автор или о каком личном впечатлении он говорит своим произведением. Современное (актуальное) искусство ставит вопросы – однако не дает ответов, предлагая зрителю самому решать. В начале статьи мы говорили о том, что такое искусство обращается к травматическому опыту. К этому его подводит развитие всей европейской культуры, начиная с Возрождения, в процессе которого кон-

центрируется внимание к субъекту как к индивидуальности. И метафизический кризис, который развенчал трансцендентального субъекта как абстрактный конструкт, буквально столкнул искусство с человеком в его единичности, уникальности, повседневности и телесности. Именно поэтому в фокусе появляется тематизация внутренних травм, накладывающих отпечаток на все жизненное пространство человека. Таково творчество Нэн Голдин, которая, пережив травматичный опыт (самоубийство сестры), обращается к фотографии как к способу обрести себя и познать, удержать, зафиксировать тех, кто ее окружает. В фокус ее фотокамеры попадают маргинальные – и как раз травматичные, стороны жизни и человеческого существования. Она снимает трансвеститов, и тем самым показывает тонкую грань между мужским и женским. В 1978 г. она обращается к теме алкоголизма, наркомании. Даже попав в наркологическую клинику из-за пристрастия к наркотикам, она берет с собой камеру. По сути, все ее творчество – это визуальный дневник травматичного опыта – своего и близких ей людей.

В результате анализа рассмотренных произведений мы попытались показать процесс поэтапной трансформации визуального языка как следствие разрушения традиционного мировосприятия и разрушения материи как основы бытия. Также, обратившись к тематизации травматичного и деструктивного опытов в европейском искусстве, мы развели эти понятия на основании разного типа локализации – внешней и внутренней. Деструктивный опыт связан с визуализируемой деформацией и обращением к нему, в большей степени, происходит в рамках традиционной эстетической парадигмы (при этом деструктивный опыт может стать объектом и для современных художников, например, рассмотренная выше «Герника» П. Пикассо). К травматичному опыту, как внутреннему состоянию субъекта, обращается современное искусство. По сути, оно никогда не покажет травму – но сможет зафиксировать следы от нее, как это происходит в творчестве Нэн Голдин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фрейд З. Введение в психоанализ. – М.: АСТ, 2007. – 608 с.
2. Лакан Ж. Изнанка психоанализа. – М.: Гнозис, 2008. – 272 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
4. Великанов А. Симулякр ли я дрожащий или право имею. – М.: НЛО, 2009. – 272 с.
5. Гентфюрер-Триер А. Кубизм. – М.: Арт-родник, 2005. – 96 с.

Поступила 26.04.2013 г.