



Раннеантичная образность

А.М. Буров

кандидат искусствоведения

В статье анализируется раннеантичный период функционирования образа – геометрика, архаика, труды философов физиса, Пифагора. Прослеживаются основные образные стратегии этого времени, ключевая из которых заключается в преодолении хаотической безобразности, создании образцовых образных конструкций – начального этапа в истории образности (от геометрики до начала XIX века и появления фотографии). Происходящее смягчение линейных конфигураций и формирование больших ментальных образов, параллельных фиксированным стилевым формам, позволяет увидеть начало процесса образования образцового образа.

образ,
образительность,
геометрика,
архаика,
дорический-образ,
ионический-образ,
философы физиса,
Пифагор,
Образархе

¹ Образительность в целом описывает классический руковорный зрительный и умозрительный период истории культуры и искусства от геометрики до начала XIX века, появления фотографии, так как отличается от других крупных систем

Зарождение древнегреческой цивилизации и возникновение образности¹ подчеркивается образными нововведениями, которые описывают ментальные изменения в человеке и культуре в целом, что находит отражение, прежде всего, в искусстве. Крито-микенская культура, многое давшая культуре древнегреческой, все же была иной: крито-микенские образы носили в себе черты изогнутости, яркие цветовые акценты, насыщенность растительными орнаментами, присутствовало стремление поглотить все свободное пространство. В целом стремясь к утонченности, хрупкости, избегая неподвижности, прямых линий, стабильности конструкций и выражая глубоко индивидуальное культурное своеобразие, крито-микенские образы не обнаруживали в себе потенции к глобальному пре-образованию, *образцовыванию* и глубокому подчинению образцу.

Собственно греческое, которое набирает обороты с геометрического стиля, опирается на тектоничность, предельную устойчивость, свободное пространство, укорененность и универсальность линии. С самого начала в древнегреческой стилистике акцент делается на абстрактно-универсальную линейность и форму, из которых в дальнейшем выходят идеальные формы человеческого тела. Другими словами, величие древнегреческой



Дипилонская ваза.
Сер. VIII века до н.э.

► тем, что в любом варианте (античная образительность, ренессансная образительность, средневековая образительность и др., которые также между собой различаются, но с точки зрения стратегии образа не фундаментально) стремится образовать образ, оформить его согласно образцу в иерархическом подражательном движении к последнему. Подробнее см.: Буров А. Проблемы эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах (кандидатская диссертация). М., 2008.

² Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 72.

культуры находится в прямой зависимости от изначально заложенной в ней тектонике и образной универсальности.

Геометрическая образность есть образность изначально малая, так как геометрический стиль – стиль малых форм. И, несмотря на то, что некоторые вазы геометрического стиля достигают высоты свыше полутора метров, главным является их роспись, которая стремится к большой дифференциации и разделению объекта на множество зон. Дифференциация осуществляется за счет параллельных прямых линий, которые содержат внутри себя самое главное динамическое ядро образа – меандры. Образ динамически развивается от одной линии к другой, и в промежутке между ними он попадает в меандрический вихрь, однако строго структурированный прямоугольным

зигзагообразным движением, – символом упорядочивания хаотичности. Тектонические «заградительные кордоны» (пока еще не колонны) в виде линий и геометрические меандры между линиями – основной мотив геометрической образности. Волнообразные линии критской керамики сменяются ромбом, квадратом, прямоугольником, кругом, зигзагом, меандром, которые являются основными внутренними очертаниями геометрического образа. В целом геометрический образ, в отличие от крито-микенского, стремится к замкнутости и монументальности, что подчеркивается ее цветовыми эквивалентами, – а это орнамент из черно-бурого лака, нанесенный на желтый фон глины.

Человеческие фигуры, изображенные сплошным черным силуэтом, также построены из геометрических форм и, как правило, пребывают в центре композиции. Основным сюжетным мотивом является оплакивание или траурный выезд к Некрополю. Малые геометрические скульптуры используют «детализацию» – малую величину образа. В геометрической образности детализация решается специфическим образом – увеличением одной из частей человеческого тела в силу ее необходимой значимости: как правило, преувеличенный интерес отдается конечностям, в ущерб очень маленькому телу². Так, статуэтка из Фессалии изображает воина с преувеличенно длинной крупной шеей, длинными толстыми ногами и почти отсутствующим телом. Тектоничность данной фигуры заключается в равномерном уравнивании верха и низа подобно песочным часам, что делает воина невероятно устойчивым, и образ здесь с разных сторон



Воин.
Статуэтка
из Фессалии

утончается к середине, используя мотив *встречающихся треугольников*. Эта фигура указывает на составной характер геометрического образа, разбитого на произвольно соединяемые формы.

Геометрический образ – это образ малой величины, дифференцирующий с помощью прямых линий, треугольников, прямоугольников и меандров в малых эквивалентах свою сущность, делящий объект на множество фаз-блоков, часто искусственно присоединяемых друг к другу. Прием присоединения (или приставления), открытый в геометрии, становится основным, правда, все более совершенствующимся (смягчающимся и беззазорным) образным приемом, и для архаики и для греческой классики. Тектоничность здесь возникает за счет надстройки. Но уже в геометрическую эпоху тип надстройки – прямые линии, дифференциации частей тела, получивших наибольшее распространение в Пелопоннесе, и имевших чисто греческие корни, идущие от дорийских пришельцев, соседствует с ионическим стилем, восточным явлением, впитавшим в себя стилистические моменты Малой Азии, Сирии и Финикии.

Очевидно, что ордерная система начинает формироваться в геометрическую эпоху, но именно в архаике она получает концептуальное

обоснование. Постепенное слияние дорического и ионического стиля в греческой скульптуре приводит к соединению тектоничности, устойчивости со спокойными и менее угловатыми линейностями, а в ордерной системе подчеркивается освобождением линий от излишней геометрии в пользу каннелюр и использованием надстройки.

Взаимовлияние дорической и ионической образности продиктовано обменом концепциями в целях улучшения пропорциональных тенденций в пластике и создания единой идеологии в сфере скульптурного воссоздания человеческого тела.

В целом архаика выступает как усовершенствование геометрии, размягчение ее угловатости, с одной стороны, и применение линейности к большим фигурам и фактурам, с другой. Образная размерность увеличивается, прием детализации сменяется стремлением к равномерному распределению образного веса по всей величине фигуры или *колонниального* объекта.

Линия имеет менее резкие перепады и менее острые углы. Лучшее всего подчеркивает архаическую образность колонниальная вертикальная каннелюрная линия – непоколебимое и утонченное устремление по всей длине колонны. В архаической образности возникает прием «аналогий» или «подобных фигур» – тождество пропорций при разнице размеров (например, колонна и тригиф); важно появление растительных орнаментов, контакт прямых линий с волнистыми.

Световая эстетика архаического образа покоится на концепции экстерьера без интерьера, которая обнаруживается в архитектуре, вазописи и, естественно, в скульптуре. Освещение сконцентрировано снаружи – все внутреннее пространство подчинено экстерьеру и имеет скудное освещение: чем дальше внутрь, тем более темное. Архаический образ – образ увеличенный, с внешними источниками света, с экстерьерным освещением, которое только слегка проникает во внутреннюю часть храма. Цвет архаического образа, на примере архитектурного сооружения, является многоцветным в верхней части и белым в нижней – именно цвет проводит границу между верхом и низом, между вертикальными и горизонтальными элементами: в верхней части храма «...все горизонтальные членения были показаны красной краской – кольца под капителями, верхняя полоса эпистилия, нижняя поверхность гейсона; напротив, вертикальные элементы – тригифы, капли, мутулы – выделялись темно-синей или черной краской»³. Количество составных элементов в верхней части здания сильно увеличивается, что зрительно ослабляет тяжесть ноши, и раскрашивают, прежде всего, эти мелкие составные части верха, а нижние оставляют белыми.

Архаическая образность четко делится на два подвида образа – *дорический-образ* и *ионический-образ*, которые действуют не только в архитектуре, но и в сознании, где фиксируются и пребывают ментально (*образ-дорический, образ-ионический*)⁴. Но именно в архитектуре они обнаруживают сходства и концептуальные различия, выстраивают ордерную систему. При общих архаическо-образных чертах дорический и ионический образы имеют свои собственные отличительные особенности. Дорический-образ сложился раньше, он является основой, на которой затем строится ионический-образ. Дорический-образ делает акцент на конструкции, устойчивом положении в пространстве и поэтому, даже будучи ментальным, он часто является устойчивым основанием, абсолютно уравновешенным представлением. Идея устойчивости, тектоничности ориентирует дорический-образ даже на

³ Там же. С. 90.

⁴ Фиксированный образ обладает стабильной формой, рисунком, цветом и светом, имеет определенное место, продукт зрения и видения. Нефиксированный образ обладает нестабильной формой, рисунком, меняющимся цветом, пульсирующим светом, не имеет определенного места, быстро меняет размерность, продукт альтерации, представления и воображения. По принятому автором написанию малый фиксированный образ записывается как х-образ; малый нефиксированный – образ-х; большой фиксированный – хобраз; большой нефиксированный – образх; великий нефиксированный образ (например, Бог или архе) – Образх – Прим. авт.



Афинский акрополь

⁵ Прием энтасиса: «сужение дорической колонны кверху совершается не равномерно, а с некоторым утолщением», который и называется энтасисом и дает поправку для глаза, «так как если бы колонна была совершенно прямой, она казалась бы слегка вогнутой» (Винпер Б. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972, С. 84–85.). Более того, энтасис происходит на уровне глаз смотрящего человека, что еще больше подчеркивает стремление убрать любые искажения и оптические несоответствия. С такой же целью дорический образ использует курватуру как незначительный выгиб, но уже в горизонтали антаблемента – Прим. авт.

исправление восприятия человеческим глазом, которое порой значительно изменяет объективную форму предмета. Отсюда приемы энтасиса и курватуры⁵. Для дорического-образа характерно стремление к вертикальности даже в несомых горизонтальных конструкциях – триглиф, который одновременно является аналогией колонны; отсутствие постамента, скромная капитель, уравновешенная строгость.

Ионический-образ нацелен на пластику и рисунок, ему не свойственна ориентация на конструкцию и силуэт, которые составляют суть дорического образа. Менталитет ионического-образа более пластичен и менее устойчив (хотя он остается в рамках античных гармонических оснований). Ионический-образ несет в себе более очевидный растительный рисунок, пришедший с Востока – Малой Азии и Финикии. Линия стремится к загибу, но только в определенном моменте своего движения, а не в каждом поло-

жении. Так, каннелюры, которых больше, чем в дорическом-образе, в нижней своей части и в верхней закругляются, не упираясь в эхин капители и базу с плинтом. Каннелюры автоматизируются в своем движении, строятся иррелевантно. Волути же также распрямляют прямую линию и затягиваются с двух сторон в виде кругового сужающегося движения. Таким образом, составные части элементов, надстройки, являющиеся наследием геометрической образности, присоединяются друг к другу не только плоскостно, но и орнаментально, соединяются мягко, в том числе путем совмещения подобных фигур (здесь отсутствуют триглифы, и, следовательно, разноразмерная аналогия). Оваллизация делает ионический-образ более утонченным, пластичным и динамичным.

Скульптура же в архаике стремится уйти дальше от геометрической образности. Однако и она имеет дорические и ионические основания, которые благодаря критской школе смягчаются в своих различиях, с одной стороны, а с другой – делятся на множество стилистических школ⁶: критская, спартанская, аргоская, сикионская, аттическая. Надстройка и составная стилистика архаического образа приводят к тому, что в одном образе соединяются два различных этапа движения – обе ноги одновременно прикасаются к земле, кроме того, архаический скульптурный образ не обладает крестообразным движением (левая нога – пра-



Ионийская капитель

⁶ Винпер Б. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 102.

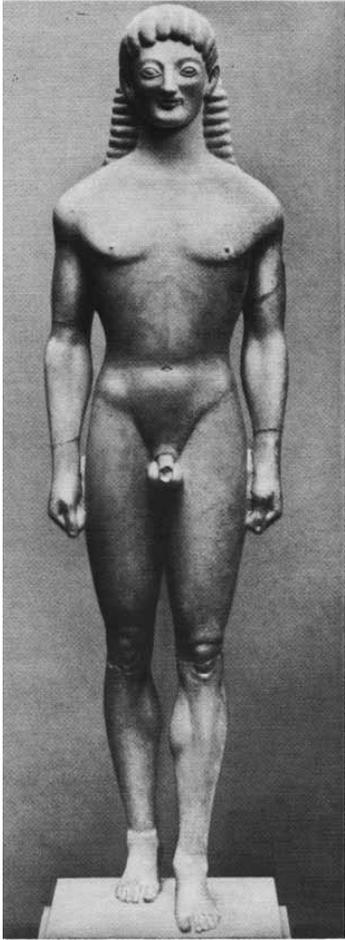
⁷ Отсюда двойственность «архаической улыбки». Об Артемиде Архерма на острове Хиосе говорили, что ее лицо спереди улыбается, а сбоку кажется печальным (Винпер Б. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972, С. 112.) – Прим. авт.

вое плечо вперед), характерным для действительного положения вещей. Данное свойство архаического образа в скульптуре типично в силу линейного параллельного движения образности, еще не такой разнообразной, не работающей в крестообразной системе, в диагонали, разделяющей существенно (четкой границей) фас и профиль. Соединение разных плоскостей в человеческой фигуре проходит более сложно и не имеет гладкости перехода. Архаический образ зависит от линии, которой подчиняются даже многофигурные композиции – при-

ем искофефалии: равнение фигур по верхней раме рельефа – отсюда искажение силуэтов, что, однако, является не негативным, но положительным искажением, подчиненным линейности рамы, делая композицию цельной и иерархически равномерной. Наряду с энтасисом и курватурой, искофефалия является оптическим приемом архаического образа.

Внутри архаической образности в скульптурном творчестве имеются различия, что вообще характерно для Древней Греции, ко всему прочему находящейся под влиянием Египта, Месопотамии, Финикии. Но влияние это, как правило, протекает в течение короткого времени, и греческая образность, оставаясь еще архаической, обладает способностью практически сразу преобразовывать восточные мотивы согласно античной логике. Поэтому различия, которые имеют место в скульптурных школах архаической образности – более мелких, чем дорическая и ионическая школы, – находятся в рамках общей образной тенденции. Архаическая образность стремится уйти от массивного корпуса, египетского зажатого кулака, рук, прижатых к телу, в сторону утончения, оваллизации, тонкости (например, нос), миндалевидности (глаза), к некой наступающей скромной интимизации (голова и взор опущены вниз). Что особенно характерно для последней по времени архаической школе – аттической, которая, однако, сохраняет одно из главных противоречий архаики: архаические фас и профиль чужды друг другу, словно принадлежат разным образам⁷. Так, в одном образе еще существует разобщенность и отсутствует цельность, как будто образные части внутри себя сработаны вместе приемом присоединения, в рамках которого всегда остается некая *неловкость* при взаимодействии частей.

Фиксированный геометрический и архаический образы являются своеобразными структурными основаниями, снижающими в ментальной перспективе хтоническое напряжение, пребывающее в сознании раннеантичного человека. Геометрика



Аполлон Тенейский.
Сер. VI в. до н. э.

и архаика отражают хтоническое время, еще не ставшее героическим, не вошедшее в ранг классической античности, и ориентированы на преодоление хаоса, на выстраивание конструктивной геометрико-архаической системы с целью преодоления хаотической субстанции, понимаемой как зияние, пустота и безобразность или как пространство, наполненное дисгармоническими, искривленными, преимущественно непрямыми, силовыми линиями. То есть хаос трактуется или как пустой, или как наполненный. В первом случае, он лишен линий, но, по-видимому, не избавлен от цвето-световых колебаний, во втором – наполнен накладывающимися друг на друга линейностями, непрямыми, изогнутыми, подчас предельно насыщенными, как волны на воде. Ментальная и художественная образность геометрики и архаики стремится преодолеть хаотическое ощущение от мира за счет формирования ордерной системы и архитектурных храмовых сооружений, а также выстраивания человеческой фигуры. Геометрические начинания в формировании силуэта и объема человеческой фигуры в скульптуре являются опровержением навязчивой ментальной безобразности хаоса. Геометрика выражается здесь в борьбе прямой линии с насыщенными линейными непрямыми переходами хаотического пространства. Архаическая образность находится уже в большей безопасности, так как она опирается на геометриче-

скую образность, которая является своеобразным изначальным щитом против хаотической безобразности.

Художественный процесс параллелен ментальному процессу в сознании раннеантичного человека. Именно философы времени ранней классики проявляют в своем мышлении ментальные нефиксированные большие образы. Безусловно, эти ментальные образы вначале являются *Образамиархе*, то есть первообразами, центральными фигурами Космоса. Нефиксированные образы всегда менее геометричны, более плавны, чем образы фиксированные, потому что, во-первых, сознание не однозначно и не фокусируется на одной линии, поэтому плавные изгибы есть следствие компромисса: включение в одно линейное движение многих движений. Во-вторых, сознание может



Храм Аполлона
в Коринфе.
Сер. VI в. до н. э.

быть закрытым и открытым, и открытость его связана, прежде всего, с глазами, которые смотрят на окружающий мир: поэтом линия имеет большую протяженность, но все равно стремится к загибу, правда, ближе к горизонту, а линия в закрытом сознании имеет меньшую протяженность и загибается раньше, чтобы потом разогнуться вновь. Образы закрытого сознания менее протяженные, неэквивалентные, образы открытого – более протяженные, аналогичные и эквивалентные. В последнем случае проявляются *Образыархе натуралистов досократиков – Фалеса, Анаксимена, Гераклита (Образвода, Образогонь, Образвоздух)*. В случае закрытого сознания – осуществляется эстетика Пифагора (*Образчисло*).

Образыархе являются также снятием заложенной в природных явлениях хаотической пустотности или предельной наполненности путем их определения, уточнения и опозитизации или выявления новых предельно рациональных ментальных оснований, как в случае с числовой образностью Пифагора.

Фалес размышляет о воде – в его сознании вода предстает как образ и является синонимом его сознания, становится его сознанием. Воображение воды как первопричины и есть образ – великий нефиксированный образ (*Образвода*). Для него – вода первопричина всего, и эта жидкая и текучая субстанция имеет множество состояний, в том числе цветовых и световых, так как отражает дно и небо. Так как жизнь связана с влагой, значит, все происходит из воды, все находит свою жизнь в воде и заканчивается в воде. *Образвода* – это обширный всеохватный образ, не имеющий малой формы, потому что вода неделима, так как не состоит из частей, не имеет фрагментов. Образ воды – это образ состояния: текучее, подвижное, холодное, горячее. Это первый философский образ – в силу того, что своими чертами сходен с сознанием человека: образ натуралистический, реально действующий в природе и ментально протекающий в сознании.

Одна из основных его черт – принципиальная безграничность; данный образ сам не определяет своих границ, но его гра-

ницы формально определяются берегами, амфорами, ладонью, то есть фиксированными краями. Другая черта – собственная бесцветность и приятие любого цвета как отражения (небо, дно): движение, течение, оцвечивание и другие водные акты осуществляются не самой водой, а исходят из других источников, в этом смысле вода всегда потенциальна. Впоследствии Платон будет указывать на это в негативном отношении, ссылаясь, в частности, на элементы искажения и химерического превращения, которые заложены в воде: отражение человека, приятие в себя цвета и др. Однако Фалесом образ воды мыслится только положительно – как праоснова всего, а текучесть и жидкообразность воды – как условия живого существования Космоса.

Анаксимен же полагает первопричиной всего воздух и вообразает эту причину (Образвоздух). Воздух невидим, всегда ощущаем через что-то: ветер, удушье, «свежий воздух». Следовательно, воздух, который нельзя представить, можно вообразить и вообразить через что-то иное. Так как воздух – типичный перводвигатель, который «не имеет формы, границ, тела» (Анаксимен), но формирует тело, границу, жизнь, является источником жизни человека, то его можно вообразить через то, что он формирует, через то, что на него указывает. На этом и останавливается Анаксимен.

В дальнейшем происходят более сложные образные модификации воздуха: для преобразования такой сложной субстанции как воздух, древние греки применяют два способа – эфиризацию (более раннее явление) или геометрическое моделирование (позднее явление). Из пяти геометрических тел воздуху соответствует октаэдр (пифагореец Филолай). Эфиризация же – это процесс выделения из воздуха тончайшего живого вещества, снабженного чувствительностью и даже элементами сознания⁸. Если филолаевский октаэдр обнаруживает образ-модель воздуха (*образ-октаэдр, октаэдр-образ*), то эфиризация дает возможность проявиться множеству образов из более высокой субстанциональной ипостаси, а именно, согласно атомистам и, в частности, Демокриту, «в воздухе есть большое число таких атомов», которые он называет «умом и душой», причем воздух является также носителем сновидений и вообще «полон видиков»⁹.

Гераклит сосредоточен на огне, который считает абсолютным архе, вообразает весь космос посредством огня (Образогонь). В отличие от воздуха, огонь, как и вода, видим. Огонь мерами разрастается и мерами потухает согласно своей температуре. Границы огня примерно видимы, их колебание происходит за счет

¹⁰ Представление и воображение – инструменты воссоздания образа, привлечения его в сознание. Представление – более простой механизм, воображение – более сложный, который в отличие от первого связан с доработкой образа, добавлением, путем фантазии и ассоциативных рядов, новых присоединяемых черт, форм, особенностей, включением его в систему образного взаимодействия, как получение новых источников обогащения образной конструкции. – Прим. авт.

¹¹ Реали Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность. СПб.: Петрополис, 1994. С. 25–26

естественного движения тепла в очаге, ветра и столкновения с более холодным воздухом. Если вода не имеет цвета и характеризуется приемом любого цвета в себя, а воздух не имеет и не принимает цвет, то огонь обладает четко определенным красным цветом, с градациями от темно-красного к рыжему, и иногда проявляет синий цвет. Кроме того, огонь освещает. Образ огня поэтому более конкретный, его в меньшей степени нужно вообразить, его можно и представлять¹⁰. Помимо этого, огонь тяготеет к малой образной величине: это также выражается в частом использовании Гераклитом понятия «меры». Все имеет свою меру, в том числе образ, который мерами движется, мерами уменьшается и увеличивается, причем меры бывают фигуративными (изменение формы, размера) и фундаментальными. Последние измеряют (трансформируют) образ огня в процессе его перехода в другое-собственное состояние: огонь «живет смертью горячего, продолжается в трансформациях золы, дыма, пара...»¹¹ В целом огонь не только первообраз по Гераклиту, но и является образным концептом нефиксированного образа, так как воспроизводит основные образные черты – колебание, концентрацию, плазматичность, жар, возгорание, затухание, тление.

Вода, воздух и огонь – Гомер часто использует эти первообразы в «Илиаде». В основном данные первообразы проявляются в качестве сравнений. Эфир же выступает как сущностная модификация неба и то, из чего сделаны боги, – то есть образный материал, который, как и все в античности, имеет конкретную модификацию: тончайшая прозрачная светоносная материя, *льющаяся дымка* в виде живого потока.

Вода, воздух, огонь имеют в пифагореизме геометрические образные эквиваленты или образы-модели, в основе которых лежат числовые отношения. Так, вода определяется гексаэдром, огонь – пирамидой, а воздух – октаэдром. Закрытое сознание пифагорейцев сосредоточено на Образчисле как первообразе и таких его приемах как геометрические модельные конструкции, чет-нечет, калькуляция (камешки-точки). Пифагорейский ментальный Образчисло в своих нефиксированных малых вариациях бывает неопределенным четным (*образчисло*) и определенным нечетным (*образчисло*). Определенный нечетный образ более совершенный, так как более цельный и ограничивающий себя, и в большей степени сконцентрирован в сознании. В целом числовой образ строит свою линию путем калькуляции, по своей стратегии стремится к геометрическим формам, прежде всего, к закрытым, основанным на последовательном развертывании калькуляции. Так, Фило-

⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Кн. II. М.: Искусство, 1994. С. 185.

⁹ Там же. С. 183.

лай – создавая фиксированные образы как приблизительные эквиваленты нефиксированных образных оснований и силуэтов – выкладывает числовые образы вещей из камней, подобно тому как в более сложном виде можно выложить числовой образ воздуха, основанный на числовых соотношениях, образующих образную фигуру.

Пифагор первый, кто посредством закрытого сознания осуществляет погружение образа внутрь предмета, в число, являющееся содержанием каждой вещи. Моделирование здесь является синонимом образования и формирования идеологических и изобразительных основ объекта.

Основная стратегия раннеантичной образности (геометрика, архаика, философия физиса, Пифагор) как пластического движения в сознании и в реальности, проявляющего дух времени, – заключается в преодолении хаотической безобразности, создании образцовых образных конструкций и формировании платформы для образно-образцовых отношений, что получит свой рассвет в классике. Геометрика как начало изобразительности и древнегреческой системы предельно линейна и остра на углы, при этом человеческое тело непропорционально. Смягчение этих процессов происходит в архаике, одновременно открывая колонниальную образцовость, прежде всего – дорическую и ионическую, которые представляют границы смягчения и тектоничности образа и одновременно его предельные различия. Параллельное восприятие наиболее сильными сознаниями – Фалеса, Анаксимена, Гераклита и Пифагора – Образовархе (вода, воздух, огонь, число) проявляет великие образы как ментальные содержания стилистических геометрико-архаических конструкций, большие нефиксированные прототипы малых фиксированных образных форм. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аппатов М. *Художественные проблемы искусства Древней Греции*. М.: Искусство, 1987.
2. *Античная скульптура*. Греция. М.: ИЗОГИЗ, 1961.
3. Буров А. *Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах*. (Кандидатская диссертация.). М., 2008.
4. Виттер Б. *Искусство Древней Греции*. М.: Наука, 1972.
5. Лосев А. *История античной эстетики*. Кн. II. М.: Искусство, 1994.
6. Колчинский Ю. *Скульптура Древней Эллады*. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.
7. Полевой В. *Искусство Греции*. В 2-х т. – 2-е, доп. изд. М.: Советский художник, 1984.
8. Реали Дж., Антисери Д. *Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность*. СПб.: Петрополис, 1994.
9. Чубова А., Иванова А. *Античная живопись*. М.: Искусство, 1966.



О значимости изменения стратегии дискурса на примере двух фильмов Алексея Германа

Л.Б. Клюева

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ

Данная статья апеллирует к работе М. Ямпольского «Дискурс и повествование», в основу которой положен анализ фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Отталкиваясь от выводов, сделанных М. Ямпольским, и привлекая к анализу следующую работу А. Германа «Хрусталева, машину!», автор статьи исследует, каким образом смена стратегии дискурса может влиять на конечный эстетический результат.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

дискурс,
повествование,
стратегия
дискурса,
эмансипация
дискурса,
агрессии
дискурса,
коллаж, эстетика
карнавала,
структура хаоса,
эксцентрика,
гротеск,
абсурд

Творчество Алексея Германа всегда приковывает к себе внимание. Интерес к работам этого режиссера не исчезает даже в периоды «междукартинья» – тянущиеся годами интервалы между фильмами. Размышления об особом языке фильмов А. Германа и о заметной эволюции этого языка в сторону усложнения, а, следовательно, и затруднения процесса зрительского восприятия, неожиданно вызвали к жизни любопытный теоретический прецедент. Две последние работы Германа, а именно «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталева, машину!» оказались значимыми аргументами в пользу мнения о неэффективности традиционных киноведческих подходов при анализе кинотекстов, не вписывающихся в каноны повествовательного кино, и необходимости поиска новых подходов и новых техник анализа.

В 1989 году в альманахе «Киносценарий» № 6 была опубликована статья Михаила Ямпольского «Дискурс и повествование», в которой автор продемонстрировал профилированный анализ языковых стратегий фильма на основе указанной оппозиции. В качестве материала для анализа был выбран фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин».

М. Ямпольский пояснил свой выбор рядом причин, одна из которых – неожиданная неубедительность и нерезультативность в работе с фильмом традиционной критики, достаточно убедительной и результативной в других случаях. «Фильм вызвал восторженный отклик нашей критики и был единодушно признан крупнейшим кинематографическим событием. Между тем ощущение смыслового богатства фильма, оставшееся по-