

Омар Калабресе. Эпоха необарокко (фрагменты из книги)

Перевод с итальянского, предисловие и примечания Анны Кондюриной

Anna Kondiurina (Анна Кондюрина)

Independent researcher

Rome, Italy

Независимый исследователь

Рим, Италия

E-mail: anna.kondiurina@asps.it

<https://orcid.org/0009-0001-8671-9651>

«Эпоха необарокко» (*L'età neobarroca*) – самая известная книга итальянского ученого-семиотика, профессора Омара Калабресе (*Omar Calabrese*, 1949–2012). Калабресе-профессор преподавал в Урбинском, Сиенском и Болонском университетах (где был коллегой Умберто Эко), в Парижской Высшей школе социальных наук, читал курсы в Йеле и Гарварде. Калабресе-ученый разрабатывал методологические основы визуальной семиотики – дисциплины, которая в Италии только зарождалась, возглавлял Итальянскую Ассоциацию семиотических исследований, был членом ученого комитета Международной ассоциации визуальной семиотики. Калабресе-публицист писал для таких крупных газет как «Коррьере делла Сера», «Република» и испанской «Эль Паис»; как художественный и телевизионный критик входил в редакции специальных журналов, курировал выставки и телевизионные программы, был соавтором многочисленных каталогов, редактировал трехтомное издание «Современная Италия», писал школьные учебники по истории искусств, занимался теорией коммуникации, был членом городского совета по культуре и даже (трудно сказать, в какой степени легендарны эти сведения) создал эмблему левоцентристской коалиции «Оливковое дерево» и участвовал в разработке одной из моделей автомобиля Фиат.

У столь разносторонней деятельности был, по-видимому, единый исток – семиотический подход к культуре, понимаемой как человеческая активность в любой

Received: 05/10/2025. Accepted: 24/10/2025

Copyright © 2025 Anna Kondurina (Translation from Italian). Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

области: от интеллектуальной «продукции» и уровня технического развития до разных форм коллективного и индивидуального самовыражения и поведения.

Книга «Эпоха необарокко» появилась почти сорок лет назад, в 1987 г., но судя по тому, что в 2024 г. были собраны и вышли под одной обложкой выступления Калабрезе в печати (*Ladri di virgolette. Interventi 1978–2007* [«Похитители кавычек. Статьи 1978–2007»]), что его книги переиздаются, что при Сиенском университете существует межуниверситетское объединение CROSS (Исследовательский Центр семиотики и визуальных дисциплин им. Омара Калабрезе), – идеи итальянского ученого не теряют своей актуальности.

Приведенные выше фактические и биографические сведения помогают лучше понять «Эпоху необарокко»: авторский принцип отбора материала, подход к его анализу и даже стиль изложения. Калабрезе ставит перед собой задачу определить, описать и истолковать характер действующих в культурном пространстве тенденций, формирующийся на наших глазах «вкус эпохи», которую Калабрезе определяет как «необарокко». Он улавливает появление особого мироощущения – «ментальности» – и его зримых воплощений – «культурных объектов» и суждений об этих объектах, их оценок. Регулятивным принципом, объединяющим ментальность, объекты и их восприятие, как раз и является эстетический вкус. Вопросы, требующие разрешения, таковы: во-первых, подобен ли современный эстетический вкус вкусу исторического барокко и, если да, то в каких его проявлениях, и, во-вторых, какие новые интересы, предпочтения и оценки появляются в типологически сходные с барокко эпохи по сравнению с периодами, обобщенно названными «классическими». Исследование Калабрезе охватывает чуть не весь горизонтальный срез современной культуры. Но оно имеет и вертикальное измерение – это толща истории культуры, разделенная, в соответствии с преобладанием тех или иных характеристик, на «эпохи» «классических» и «барочных» предпочтений. Термин «необарокко», имевший хождение до работы Калабрезе, впервые концептуализируется именно в этой книге, поэтому история вопроса предполагает знакомство с ней и ссылки на нее в трудах, посвященных необарокко и, шире, постмодернизму. Однако до сих пор «Эпоха необарокко» доступна только в итальянском оригинале и английском переводе (*Neo-baroque: A Sign of the Times*, 1992). Цель моей работы – дать возможность читателю, владеющему русским языком, познакомиться с фрагментом из книги – частью Первой главы, важной в методологическом отношении, и текстом главы Девятой, позволяющим составить представление обо всем исследовании Калабрезе.

Перевод выполнен по изданию: Omar Calabrese. *L'età neobarocca*. La casa Usher, 2022. Первая глава дается в сокращении, при переводе Девятой главы выпущены отдельные параграфы, касающиеся специфически итальянских культурных феноменов. Почти все упомянутые в книге имена, названия и термины можно найти в русскоязычных электронных ресурсах, для удобства чтения в сносках даются примечания переводчика.

I. Вкус и метод

1. Предварительные соображения

Существует ли общая особенность, качество, которые могли бы определить нашу эпоху? И если да, то где их искать?

Логика подсказывает, что ответ может дать «возникновение» каких-либо феноменов на фоне постоянства других. Представим совокупность явлений культуры как своего рода фондовый рынок: есть надежные бумаги с неизменным курсом, однако тенденцию указывают не они, а те акции, чей курс внезапно растет или внезапно падает. Признаки «возбуждения» внутри системы культуры и среди публики, которая ее потребляет, может оказаться чертой, характеризующей эпоху.

Для исследования возьмем явления весьма далекие и непосредственно не влияющие друг на друга: художественное творчество (литературу, изобразительное искусство, музыку, архитектуру); фильмы, песенную продукцию, комиксы и одновременно – научные теории, технологии и философские идеи. Если все они понимаются как коммуникативные объекты, то в этом качестве обладают общей глубинной структурой. Чтобы пояснить нашу мысль, сошлемся на книгу Северо Сардуй «Барокко»¹. Сардуй приходит к заключению, что эллиптические орбиты планет, открытые Кеплером, подобны формам, лежащим в основе поэтического творчества Гонгоры или картин Караваджо, или архитектуры Борромини. На мой взгляд, аналогичные явления могут возникнуть в какую угодно эпоху, в том числе и в нашу, и их распространение можно оценить как «примету времени». Выявление связи явлений интересно уже само по себе, а характер связи позволяет определить «вкус», присущий эпохе, скорее всего конкурирующий с другими и не обязательно преобладающий.

И последнее: раз мы говорим об эстетическом вкусе, недостаточно описать формы явлений, необходимо уяснить, какие типы ценностных суждений они порождают в обществе. За отправной пункт мы возьмем ценности, заложенные в самом тексте: нет произведений, которые не подсказывали бы, как их читать и оценивать.

2. Термин «Необарокко»

На самом деле понятие, обозначающее современные тенденции в области самовыражения, уже существует. Это всеобъемлющий термин «постмодернизм», утративший свой первоначальный смысл и ставший своего рода девизом самых разнородных творческих проявлений. В этой книге, для описания определенной части явлений сегодняшней культуры (причем не обязательно относящихся к «постмодернистским»), предлагается другое понятие – «необарокко». Я не настаиваю на этом тер-

¹ Северо Сардуй (1937–1993) – поэт, писатель, художник и критик, уроженец Кубы, получивший французское гражданство и живший в Париже. В Сорбонне изучал искусство Греции и методологию структурализма у Р. Барта, входил в группу писателей-структуралистов. В 1971 г. опубликовал эссе *El barroco y el neobarroco* («Барокко и необарокко»), а в 1974-м – книгу «Барокко».

мине, достоинство его в том, что он способен обобщить совокупность конкретных содержаний, которые я собираюсь под него подвести. Исходное положение моей книги состоит в том, что большая часть культурных феноменов наших дней имеет особую внутреннюю «форму», напоминающую барокко, понятное, вслед за Сардуем, не как исторический период, а как общее видение мира («ментальность») и как формальная характеристика объектов, в которых это видение выражается.

Начальное «нео-» может навести на мысль о повторении, возврате к определенной исторической эпохе. Разумеется, речь идет о простой аналогии. Барокко, в указанном выше смысле, может быть частью любой культурной эпохи, оно превращается в категорию, противопоставленную «классическому». Сформулирую мысль Сардуя иначе. Если удастся доказать, что, во-первых, существуют глубинные формы явлений культуры, определяющие динамику явлений, и, во-вторых, что такие формы сосуществуют, конкурируя с другими, отличающимися по природе и степени устойчивости, тогда можно будет утверждать, что мы понимаем под «барокко» определенное внутреннее строение, находящееся в отношениях конкуренции с «классическим», имеющим иное строение. «Барокко» и «классика», таким образом, превращаются в формальные константы (выразительные или содержательные), и в этом смысле любой феномен может быть определен как «барочный» или «классический», наравне с эпохой либо эпистемой, в которых начинает преобладать та или иная форма.

Надо сказать, что термин «необарокко» не нов. Джилло Дорфлес, например, пользуется им применительно к архитектуре². Разница в том, что он понимает необарокко как конкретно-историческое явление первой половины XX в. сменившееся постмодернизмом. Наш подход исключает историю стилей, равно как и мысль о «ритме» или «цикличности» истории (Г. Вёльфлин). Тем более что сама история опровергает утверждение о чередовании «классического» и «барочного», как и утверждение, что «классическое» – время совершенства системы культуры, а «барочное» – соответствующий ему период упадка. Оценка или переоценка исторической эпохи или стиля не входит в нашу задачу. Цель работы – заметить появление константы и объяснить причины, вызывающие ту или иную оценку определенных вкусовых предпочтений. Эстетический вкус тоже отличительная черта эпохи, ничуть не меньше, чем художественные произведения и заложенные в них «правила пользования».

4. Ценностные категории

В отличие от традиционного формализма в нашей книге вкус понимается не как простая совокупность форм, а как установление эстетической ценности определенных формальных признаков. Процедура оценки содержит в себе элемент полемики, выбора: это предпочтение, отказ от конкурирующих ценностей. Более того, ценно-

² Джилло Дорфлес (*Gillo Dorfles*, 1910–2018) – итальянский художественный критик, художник, философ. В 1951 г. опубликовал книгу «Барокко в современной архитектуре», где рассматривал барочные тенденции в современном искусстве и предложил термин «необарокко».

сти, как правило, образуют единства, гомологии: эстетическая оценка почти всегда влечет за собой нравственную (этическую), эмоциональную и морфологическую (оценку формы и строения как соответствующих норме), и наоборот.

При помощи категорий строятся оценочные суждения, касающиеся создания текстов и их восприятия. То, что обычно называется вкусом, это соответствие – более или менее полное – ценностей, присутствующих в тексте и в метатексте (суждении), объединение ценностей в соответствии с определенной траекторией внутри системы категорий и возможный изоморфизм текстовых форм и форм этих «траекторий»³.

IX. Приблизительно и не-знаю-что

1. Удовольствие от неточности

Французский математик Жорж Гильбо⁴, описывая развитие представлений об аппроксимации (приближении), позволяет нам реабилитировать слово «приблизительно», имеющее в нашем лексиконе негативную окраску и противопоставленное «точности» наук, особенно математической точности. В действительности, утверждает он, математика всегда занималась приближёнными вычислениями, но делала это самым *строгим* образом. При условии, что раз за разом оговаривается, *о каком приближении и в каких пределах идет речь*.

Действительно, в зависимости от степени, «приблизительность» имеет для нас ряд значений. *Первое*, когда определение объекта «не вполне верно»: это уровень обыденной жизни. *Второе*, когда вместо точных данных мы имеем дело с интервалом, в пределах которого помещается объект: таким приближением мы тоже часто пользуемся на практике, например, назначая встречу «с восемью до десяти». *Третье*, когда речь идет о степени точности, которой требует ответ. К примеру, «с точностью до десятых». Приближённые вычисления относятся именно к этой категории. И, *четвертое*, когда место второго значения, или «интервала толерантности», занимает так называемый «доверительный интервал»: мы полагаем, что явление находится в промежутке между двумя величинами и, вдобавок, что наше предположение верно (так, например, мы определяем возраст незнакомого человека: «ему, должно быть, от тридцати до сорока»). Новые открытия математики в значительной степени основаны на этом правиле, в их числе – понятия теории вероятностей и компьютерные алгоритмы.

Можно ли вывести из этого, что стремление к все большей точности диктуется практическими соображениями? Ничего подобного. Вавилонские таблицы для из-

³ Калабрезе был последователем А. Греймаса. Не удалось обнаружить свидетельств их личного знакомства, однако оба они были связаны с Парижской Высшей школой социальных наук, где Греймас преподавал и где действовала Парижская семиотическая школа, и с университетом в Урбино, где был создан Центр Семиотики и Лингвистики, который Греймас возглавлял с 1971 г. Там же проходили Семинары по семиотике (действующие до сего дня), которыми Греймас руководил в 1970, 1971 и 1972 гг.

⁴ Калабрезе цитирует книгу Жоржа Гильбо (*Georges-Théodule Guilbaud, 1912–2008*) «Уроки приближения» (*Leçons d'à peu-près*, 1986).

влечения квадратных корней доводили подсчет до миллионных, хотя техника того времени не требовала подобной тщательности. Следовательно, мы имеем дело с самым настоящим научным «любопытством». История математики знает множество случаев, когда к открытию приближало удовольствие от математических чудес. Удовольствие, которое можно определить как сочетание неточности со строгостью приближения, удовольствие-вызов, эстетическое удовольствие.

Однако тут же возникает мысль, что подобные усилия ценились отнюдь не в каждую историческую эпоху, особенно здравым смыслом. Есть времена, когда, напротив, преобладает идея научной рациональности, проникнутая «точностью» и верой в то, что математика воплощает такую точность. Математика становится прямо-таки символом совершенного порядка измерения. Оппозиция порядка и неупорядоченности (хаоса) принимает в данном случае вид оппозиции точности и приблизительности, констант и переменных и, как следствие, наделяется смыслом с точки зрения этической, эстетической, морфологической и эмоциональной. Если учесть сказанное выше, то отнесение к вкусу барокко удовольствия от математических «монстров», рожденных аппроксимацией, не лишено оснований (удовольствие, превращающее самое точность, по словам Гильбо, в «нулевую степень приближения»). Так же как и тяготение классического вкуса к точности и упорядоченности.

Мир смутного, неопределенного, расплывчатого в любой сфере человеческого знания полон соблазна для современной *ментальности*. Любопытно, что именно сегодня аппроксимация получает такую ценность, сегодня, когда технологии ввели нас в мир, над которым все проще господствовать и который все проще описывать и контролировать при помощи точных инструментов.

Калькуляторы на жидких кристаллах, кварцевые часы, телевизоры с высокой разрешимостью, компьютеры, роботы – вот краткий список устройств, которые, кажется, созданы для точного функционирования. Однако все они используют аппроксимацию. Калькулятор округляет, пусть и на одиннадцатой цифре после запятой, кварцевые часы измеряют время с точностью до тысячных секунды, то есть, субсенсорной продолжительности, но метод их измерения неточен. Алгоритмы искусственного интеллекта часто функционируют «рандомно». Может быть, именно с тем, чтобы избавиться от «иллюзии точности», усиливается тяга к искусственной, *сконструированной* или *упорядоченной* неточности. Вкус, который превращается в настоящий план действий на широких просторах творчества.

Свидетельство тому философский труд Владимира Янкелевича под симптоматичным названием «Не-знаю-что и почти-ничто»⁵, основанием для которого послужили размышления (еще одно совпадение!) над обширным корпусом философских сочи-

⁵ Владимир Янкелевич (*Vladimir Jankélévitch*, 1903–1985) – французский философ и музыковед. С 1951 г. профессор Сорбонны. Идеи Янкелевича непрерывно развивались, поэтому он переиздавал многие работы в расширенном и переработанном виде. Так, книге *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (1980), которую цитирует Калабрезе, предшествовали «Первая философия; введение в философию “почти”» (1954), «“Не-знаю-что” и “почти-ничто”» (1957). Свои музыковедческие труды Янкелевич переработал и объединил в семитомном издании «От музыки к беззвучию» (1974–1978), – название, перекликающееся с последним разделом главы об эстетике Ничто.

нений эпохи барокко. Янкелевич задается целью рассмотреть «что-то, представляющее собой, так сказать, нечистую совесть чистого рационалистического сознания, что-то, что восстает и ропщет в нас против предприятий редукионизма». Другими словами, то неприятное чувство, которое возникает от неполноты, неопределимого, неизъяснимого – чувство, рожденное «остаточным» редукионизмом, стремлением к объяснению, контролем сознания. Можно провести параллель между «модальной» философией Янкелевича и целым рядом практик, цель которых производство «не-знаю-что». Регулируемого и, если можно так выразиться, строгого. На самом деле всегда, и в барочные эпохи особенно, существовало практическое осуществление определенных теоретических положений – попытки представить непредставимое, сказать несказуемое, показать невидимое. Подобные практики безусловно имеют философскую основу, но в то же время формируют вкус и воплощают его через искусственное употребление языка (любого языка, в самом широком смысле).

Иными словами, это теория сигнификации, указывающая на собственные парадоксы (представить непредставимое) и побуждающая нас их преодолеть: в самом языке ищутся средства достижения «чего-то» путем последовательных приближений. Но операция, ставшая «стилем», может совершаться в обратном порядке, и, посредством языка, можно будет *создать* приближительность как *эстетический эффект*.

Разве не эта парадигма рождает поэтику неясного, расплывчатого, «почти-как»? И разве эта поэтика не может быть поставлена на поток и превратиться в стереотип, например, слоган для мыла: «что-то такое, что сводит меня с ума»? Распространение поэтики сконструированной неточности в нашем мире кажущейся точности требует не только анализа процедуры установления этической, эстетической, морфологической и эмоциональной ценности, но и рассмотрения техники ее дискурсивного производства, ибо только в дискурсе операции стиля или вкуса реализуются полностью.

До сих пор мы не разделяли два понятия, вынесенные в заглавие, однако вкус к приближительности (извлеченный нами из математики) отличается от вкуса к неточности (философской). Следует поэтому различать, стремимся ли мы дать *почти-совершенное представление* или, напротив, *почти-представление*, создающее ощущение неясности, расплывчатости и, в качестве конечной цели, включающее «передачу» непредставимого. Результаты процесса в двух случаях противоположны, тогда как мотивация и парадигма совпадают, равно как и дискурсивные механизмы, при помощи которых они реализуются.

Среди дискурсивных техник привилегированное место следует отвести высказыванию. «Приблизительно» и «не-знаю-что» не являются свойствами объектов, представленных в дискурсе, но тесно связаны со своим субъектом. Они относятся к тому, что субъект чувствует, говорит, видит, слышит, воспринимает в присутствии объекта. И касаются, таким образом, акториализации, специализации и темпорализации. Двумя различными, но дополнительными способами. «Приблизительно» окажется следствием частичной «неспособности» «слабого» субъекта определить объект. Акториализация – не удастся сфокусировать зрение на объекте, либо объект

расфокусируется намеренно. Специализация – не удастся уловить контур, очертания, границы объекта из-за неверной дистанции между субъектом и объектом. Темпорализация – нет возможности остановить длительность времени объекта (в особенности его мгновенность), но этот эффект тоже может быть сконструирован. Выше мы рассмотрели неспособность как недостаток, дефект. Однако неспособность может происходить и от избытка: не удастся определить объект из-за невозможности выделить какие-либо из большого количества свойств, а также отсутствия подходящих критериев различения. Объект может находиться слишком близко. Его длительность становится неисчислимой из-за избытка темпоральных деталей. И так далее.

Случаи, когда приблизительность обусловлена природой объекта, напротив, многочисленны. Тем не менее они существуют и выступают в формах как естественных, так и искусственно создаваемых. В природе восприятие возвышенного всегда вызывается приблизительностью пространственно-временного восприятия, хотя всегда сочетается с эмоциональным аспектом (о чем мы подробнее скажем ниже). Искусственно можно создать не вполне ясно воспринимаемые пространственные или временные формы: неразличимые, аморфные, запутанные. Это фигуры, например, лишённые контура, либо не выделяющиеся на окружающем их фоне, либо бесформенные (то есть, когда невозможно установить, какая из рядоположенных форм является главенствующей, что мы видим у Эшера⁶). Существует, одним словом, иконография (и хронография) неясного – от леонардовского sfumato до туманного Тёрнера, от «затихающего финала» до свободного ритма в музыке.

«Не-знаю-что» подразумевает нечто большее: мы оказываемся перед невыразимым. Но оно сопровождается двумя фактами, связанными с субъектом: первое, его когнитивная ситуация, второе, его эмоциональная вовлеченность. Субъект *знает*, что существует некий остаток, но *не в состоянии* об этом сказать. И это противоречие рождает эмоцию. Субъект либо *модализирован* конфликтным образом, либо попадает в поле напряжения между двумя различными модальностями. Например, между *хотеть знать* и *не мочь знать*, *не хотеть знать* и *необходимостью знать*, а также любого другого сочетания противоположных модальностей.

Чувство возвышенного, по крайней мере в классической его формулировке, состоит в переживании напряжения, испытываемого субъектом. Неслучайно возвышенное иногда принято было толковать как столкновение противоположных страстей, либо как остаток, интуитивный и иррациональный, любого рационального определения.

И вновь мы оказываемся перед двойной типологией «не-знаю-что»: недостаточность, «почти-ничто», мелочь, которой недостает для общего представления о предмете; избыточность, «почти-все» – неспособность схватить детали при панорамном обзоре. Восприятие «не-знаю-что» предполагает, помимо прочего, особую

⁶ Мауриц Корнелис Эшер (Maurits Cornelis Escher, 1898–1972) – нидерландский художник-график. Для его творчества характерно осмысление логических и пластических парадоксов, изображение «метаморфоз», – постепенного перехода от одной геометрической фигуры к другой посредством незначительных изменений в очертаниях (например, птицы превращаются в рыб).

способность, которую Янкелевич определяет как *интравидение* – взгляд сквозь вещи и внутрь субъекта, а с другой стороны, само такую способность порождает.

2. Темнота

Кратко обрисуем творческие проявления из самых разных областей, где «приблизительно» и «не-знаю-что» создаются как дискурсивный эффект. Отметим, кстати, что поиск подобного эффекта конкретизируется в различных формах, но что сам эффект является эстетической константой сегодняшнего дня, даже в статистическом выражении. Первый тип форм «приблизительно» и «не-знаю-что» можно назвать эффектом темноты, или, выражаясь языком кинематографа, «эффектом тумана». Добавим, что именно искусственный туман, среди множества кинематографических спецэффектов, представляется символическим воплощением такого рода форм.

Достаточно вспомнить ощущение драматизма, создаваемое туманом, в ленте «Апокалипсис сегодня»: нечеткость очертаний придает путешествию капитана Уилларда, в поисках легендарного полковника Курца, эмоциональную насыщенность и напряженность, той же цели же служит множество перекрестных наплывов, перекрытие изображений и слабая освещенность основных сцен⁷.

Впрочем, идея произведения Копполы – это как раз безнадежный поиск смысла, который постоянно ускользает (в том числе и от режиссера, снявшего, как известно, целых три различных финала). В фильме Копполы, следовательно, туман двойной – туман-высказывание (изображение тумана) и туман-акт высказывания (туманность изображения). И если изображение тумана присутствует более или менее во всей кинематографической фантастике (достигая апогея в ленте *Fog*, где туман становится главным героем⁸), то туманность изображения может развиваться в двух направлениях. Туман стереотипизации: мы получим целую серию сфумато (дымки), наплывов, мягких фокусов, затемнений, в результате дающих рекламную стандартизацию «не-знаю-что». В художественном творчестве: авторский туман «Казановы» Феллини, или эпизоды «сияния» у Кубрика, или слепящие вспышки света в «Человеке, который упал на Землю»⁹.

Впрочем, «темнота» как дискурсивный эффект может быть достигнута при помощи синтаксиса и семантики. Например, путем нарушения связи между частями высказывания или сочетаемости семантических единиц. Результаты могут оказаться самыми разными. Мы можем получить комический эффект, как во многих фильмах Вуди Аллена или «идиотском юморе» в духе Джона Белуши¹⁰. Нарушение уместности создает пародийную темноту (достаточно вспомнить бессвязность и

⁷ «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*, 1979) – фильм Френсиса Форда Копполы, действие которого происходит во Вьетнаме.

⁸ «Туман» (*The Fog*, 1980) – фильм ужасов, снятый режиссером Джоном Карпентером.

⁹ «Казанова» (*Casanova*, 1976) – фильм итальянского режиссера Федерико Феллини; «Сияние» (*The Shining*, 1980) – фильм, снятый американским режиссером Стэнли Кубриком; «Человек, который упал на Землю» (*The Man Who Fell to Earth*, 1976) – британский научно-фантастический фильм Николаса Роуга.

¹⁰ Джон Адам Белуши (*John Adam Belushi*, 1949–1982) – американский комедийный актер, герой фильма «Братья Блюз» 1980 г.

алогизм монологов в лентах Вуди Аллена «Любовь и смерть», «Энни Холл» или «Манхэттен»¹¹). Напротив, литературный и стилистический эффект, который Ролан Барт назвал «гулом языка», сегодня вошел в эссеистику и философию. Тексты Жака Дерриды – отличный пример творческого поиска именно такого типа, прежде всего «Истина в живописи» или «Письмо японскому другу». И наконец, случаи, когда нарушение семантических или синтаксических связей порождает темноту медиумической речи (от астрологии до некоторых современных психоаналитиков) или создает ощущение самой настоящей загадки. Два фильма Петера Гринуэя, «Контракт рисовальщика» и «ЗОО: Зет и два нуля», как раз строятся на невозможности сразу выстроить фразы и картины в логической последовательности¹².

Часто иронизируют (более или менее обоснованно) над темнотой стиля в литературе, кинематографе, в изобразительном искусстве равно как в философии, критике и методологии. Без сомнения, когда темнота превращается в стереотип, она произвольно приобретает комический эффект. Но здесь не место выказывать оценки по поводу утраты «духа ясности». Напротив, стоит еще раз подчеркнуть, насколько эта утрата отражает общий эстетический принцип. Неслучайно, несколько лет назад, мы стали свидетелями открытого требования критиков признать их роль в создании произведения искусства, равнозначную роли художника или даже превосходящую ее. Примат теоретического обоснования того, что мы могли бы назвать «необарочной критикой», принадлежит Акилле Бонито Олива, который наиболее настойчиво провозглашал творческое понимание роли критика и дал пример поведения, адекватного такому представлению, демонстративного и провокационного¹³.

3. Неясное, неопределенное, смутное

Однако не только темнота рождает эстетическое удовольствие от «приблизительно» и «не-знаю-что». Мы уже видели, что в дискурсе могут создаваться формы, скрадывающие очертания изображенных объектов. Восприятие дискурса и объектов, представленных в дискурсе, становится неясным, смутным, расплывчатым.

Род телепередач, пользующихся в последнее время наибольшим успехом, строится на импровизации и прямом эфире. Многие отмечают, что в прямой трансляции привлекает не столько эффект реальности, сколько эстетика риска. Этот риск уве-

¹¹ Фильмы Вуди Аллена, появившиеся, соответственно, в 1975, 1977 и 1979 гг.

¹² Питер Джон Гринуэй (*Peter John Greenaway*, род. 1942) – британский художник, кинорежиссер, писатель, либреттист, куратор многочисленных выставок. Фильмы *The Draughtsman's Contract* и *ZOO: A Zed & Two Noughts* сняты, соответственно, в 1982 и 1985 гг.

¹³ Акилле Бонито Олива (*Achille Bonito Oliva*, род. 1939) – итальянский художественный критик и теоретик искусства, куратор выставок, писатель. В 1979 г. ввел термин «трансавангард», буквально: «выходящее за пределы авангарда», и теоретически обосновал это живописное направление. Работы Бонито Оливы издааны на русском языке под названием «Искусство на исходе второго тысячелетия».

В суждении о новой роли критика речь, видимо, идет о том, что изменения в искусстве ставят критика в позицию транслятора художественного объекта и его интерпретатора, причем акт интерпретации видится как часть объекта. Есть еще одно соображение, которое может оказаться небезынтересным и касается роли куратора. Выставка понимается как действие, своего рода перформанс, иначе говоря, как демонстрация идеи, концепции. Вместо произведения, объекта экспонируется сам процесс творчества или кураторский проект.

личивается при импровизации, где теряется контроль над аккуратностью и точностью исполнения. Есть программы, которые умеют обыгрывать подобный эффект, извлекая из него удовольствие и развлечение.

Исчезновение различий не является феноменом, относящимся исключительно к масскультуре (где этот феномен однако очень значителен). В художественном творчестве мы также находим нечто подобное. В случае некоторых художников нового поколения, мы видим, что возвращение к мольберту подчас сопровождается явным и намеренным отказом от формальной точности. Объединения, подобные, например, группе «Новые-новые» (названа так Ренато Барилли¹⁴), тяготеют к избирательности наивного искусства, которая отнюдь не спонтанна, но, напротив, делает из «простодушной» неправильности особый прием. Среди художников-«анахронистов» Карло Мария Мариани, например, работая в манере классицизма, «уродует» свою живопись для создания эффекта эпатазирующей небрежности¹⁵. В Соединенных Штатах появилась так называемая «плохая живопись»¹⁶, художники небрежности или представители *dump art*, которые как, например, Ян Борофски, Дэвид Салле и Джулиан Шнабел¹⁷, намеренно «приблизительно» воспроизводят материалы поп-арта, экспрессионизма, гиперреализма и т. д. Таким же принципом, по-видимому, руководствуются в той же Америке и «граффитисты»: изображения в городских пространствах (метрополитены, тротуары, общественные здания) почти что реализуют идею «живописи в прямом эфире»: быстрой, поспешной, небрежной, в условиях риска.

Подобный же феномен возникает в литературе. Если мы обратимся к молодому поколению итальянских романистов, то обнаружим тот же явный вкус к языковой приблизительности, порождающий литературное «не-знаю-что».

Опять же в области словесности – и часто с выдающимися результатами – проводятся эксперименты в области перевода, представляющие собой не поиск приблизительности, но реализацию «не-знаю-что»: передача текстов, не поддающихся переводу, «непереводимых». Я имею в виду «Упражнения в стиле» Раймона Кено,

¹⁴ Ренато Барилли (*Renato Barilli*, род. 1935) – художественный критик, искусствовед, эссеист, специалист по искусству постмодернизма. Одновременно с Трансвангардом Бонито Оливы появилась открытая им группа *I Nuovi-nuovi*, выставку которой он организовал в 1980 г. Ученица Барилли Франческа Алинови одной из первых в Европе заинтересовалась граффити и выставила их в музеях и художественных галереях.

¹⁵ Карло Мария Мариани (*Carlo Maria Mariani*, 1931–2021) – итальянский художник, с 1994 г. живший в Нью-Йорке. В 1970-е гг., когда минимализм и концептуализм исчерпали свою творческую энергию, побудив художников прибегнуть к формам мастеров XV–XVII вв., Мариани обращается к античному искусству. Работы в стиле анахронизма принесли Мариани широкую известность. В русских источниках такое искусство чаще определяется термином «апроприационизм» (*Appropriation Art*) – использование художником реальных предметов или других, уже существующих, произведений искусства. Направление, возникшее в конце 1970-х – начале 1980-х гг., получает признание на венецианской Биеннале 1984 г. как одно из наиболее типичных проявлений культуры постмодернизма.

¹⁶ Плохая живопись (*bad painting*) – термин, предложенный американским критиком и куратором Маршей Такер для определения творческого метода ряда профессиональных американских художников последней трети XX в. Это метод «отказа от концепции прогресса и пренебрежения нормами хорошего вкуса».

¹⁷ Джонатан Борофский (*Jonathan Borofsky*, род. 1942) – американский скульптор и график; Дэвид Салле (*David Salle*, род. 1952) – американский художник, график и сценограф; Джулиан Шнабел (*Julian Schnabel*, род. 1951) – американский художник и режиссер.

переведенные Умберто Эко¹⁸, где никакая точность невозможна, и переводчику приходится создавать аналог, собственные упражнения в стиле. Еще два опыта, подобных предприятию Эко. Более ранний – «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса, где заново изобретается молодежный жаргон¹⁹. Более современный – «Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса в переводе Луиджи Скенони, «безумное» предприятие, в результате которого появилось самостоятельное произведение, поскольку оригинальный текст, основанный на языкотворчестве, не поддается передаче на другом языке²⁰. В итоге приведенные примеры являются отнюдь не переводами (производством почти-аналогии), но воссозданием духа и ауры – того неопределимого «не-знаю-что», которое отличает писателя.

4. Отрицательные значения: «почти ничто»

В своей замечательной статье «Похвала Ничто» Карло Оссола²¹ приводит список трактатов XVII в., которые в одной только Италии в течение целого столетия разрабатывали названную тему, пользовавшуюся тогда большим успехом. Прославление Ничто, только отчасти соотносимое с философией нигилизма, предоставляло богатые возможности для упражнений в стиле, игровой риторики, остроумных находок на тему нуля. Ничто, безусловно, идет рука об руку с философией *vanitas vanitatum*, но также и с «Мыслями» Паскаля, открытиями Торричелли и экспериментаторством академий.

И позже в истории философской и эстетической мысли Ничто возвращалось неоднократно. И во всех случаях сохраняло свой барочный характер. Достаточно вспомнить, как справедливо замечает Оссола, Капитана Немо у Жюль Верна. И сегодня, кажется, апогея достигло не столько Ничто, сколько самая утонченная его разновидность – *annihilatio*. Кристин Бюси-Глюксманн приводит нам некоторые примеры, пусть в пределах одних фигуративных искусств, в своей книге *La folie du voir*²². В особенности указывая на двух немецких художников, Арнульфа Райнера и Ансельма Кифера²³, которые в своих неоекспрессионистских картинах часто пользуются приемом «сведения» фигур «к нулю» посредством стирания, закрашивания, сжигания поверхности. Речь идет не об отказе от фигуры в пользу абстракции, как это

¹⁸ Раймон Кено (*Raymond Queneau*, 1903–1976) – французский писатель, участник сюрреалистического движения (1924–1929). Знаменитые «Упражнения в стиле» (1947) представляют собой 99 стилистических вариаций на заданную тему. Перевод У. Эко вышел в 1983 г.

¹⁹ «Заводной апельсин» (1962) – роман английского писателя и литературоведа Энтони Бёрджесса (1917–1993).

²⁰ Луиджи Скенони (*Luigi Schenoni*, 1935–2008) – переводчик. «Поминки по Финнегану» на итальянском языке в 1983 г. были отмечены премией за художественный перевод.

²¹ Карло Оссола (*Carlo Maria Ossola*, род. 1946) – итальянский филолог-романист, литературный критик, эссеист.

²² *Annihilatio* (лат.) – уничтожение. Кристин Бюси-Глюксманн (*Christine Buci Glucksmann*) – французский специалист по эстетике барокко, постулировала связь между барокко и постмодернизмом. Книга «Безумие видения – эстетика виртуального» (*La folie du voir – une esthétique du virtuel*) вышла в 1986 г.

²³ Арнульф Райнер (*Arnulf Rainer*, род. 1929) – австрийский художник. С 1954 г. стиль Райнера эволюционировал в сторону «разрушения форм»: в его работах появляются чернения, перекарски и закрашивание иллюстраций и фотографий.

Ансельм Кифер (*Anselm Kiefer*, род. 1945) – немецкий художник.

было в другие периоды европейского экспериментирования, но о самой настоящей работе по аннигиляции: фигуры обнулены. В Италии нечто подобное имело место в творчестве Эмилио Исгро с его «чернением», тем не менее вымаранная фигура превращалась у него в новую фигуру, пусть и другого рода²⁴.

Примеры возвращения Ничто можно обнаружить в некоторых авангардистских фильмах начала 1970-х, когда кинокамера без оператора помещалась в самых разных местах и съемка велась вслепую, потому что «ничего» или «почти ничего» в этих местах не происходило. В последнее время нечто подобное происходит в литературе и опять же в кино. Так называемые «минималисты» в Америке, почти сразу же породившие подражателей в Европе, сводят к нулю повествование, но не заменяют его экспериментом, как происходило в 50-х и 60-х гг. И, по утверждению критики, тот же феномен мы наблюдаем, например, в фильме Жан-Жака Бенекса «Тридцать семь и два по утрам», где сюжет как таковой почти отсутствует или сведен к минимуму²⁵.

Другим проявлением *annihilatio*, возможно, является «производство» тишины. Многие композиторы, начиная с 70-х (от Кейджа до Кардини²⁶), использовали молчание как провокационный прием. Но тогда речь шла, по-видимому, об идее иного рода – это были попытки обратить в положительную ценность *кризис музыкального языка*, а не дань Ничто. То, что сегодня, по-видимому, характеризует музыкальную продукцию (например, легкую музыку), это скорее Ничто как звучание. Невнятное, шумное и лишенное гармонии. Что соответствует производству не обнуления, но не-различимости.

Не есть ли тогда Ноль, ничто, пустота как не определенное еще одна возможная характеристика эпохи необарокко? Похоже, что да. Подтверждение тому мы находим у Жана Бодрийяра и Жана-Франсуа Лиотара. Бодрийяр в своей книге «Америка» постоянно возвращается к образу пустыни как символу Соединенных Штатов, неслучайно он выпустил специальный номер журнала «Шпалы»²⁷, посвященный этой теме.

²⁴ Эмилио Исгро (*Emilio Isgrò*, род. 1937) – итальянский художник, писатель и поэт. В 1964 г. он сделал первые подстилки в энциклопедиях и книгах, что способствовало зарождению и развитию визуальной поэзии и концептуального искусства. «Стирание, – поясняет художник, – это не тривиальное отрицание, а утверждение новых смыслов: это превращение отрицательного жеста в положительный, это строительный кирпичик, а еще лучше – ноль в математике, призванный образовывать все числа и все значения, оно развивается как катарсическое действие, освобождающее зрителя от пассивной позиции чистого созерцания».

²⁵ *37°2 le matin* (фр.) – фильм 1986 г., снятый французским режиссером Жан-Жаком Бенексом (*Jean-Jacques Beineix*, 1946–2022), относят к направлению *Cinéma du look* («кинематограф внешнего вида») 1980–1990-х гг., известному также под названием необарокко: для него характерны бурные страсти и динамичность сюжета, преобладание стиля над содержанием и зрелищности над повествованием.

²⁶ Джон Милтон Кейдж (*John Milton Cage Jr.*, 1912–1992) – американский композитор, философ, поэт. В 1952 г. создал сочинение для вольного состава инструментов «4'33"» («Четыре минуты тридцать три секунды»), во время исполнения которого музыканты не извлекают ни звука. Произведение делится на три части, исполнители, соблюдая необходимый хронометраж, переворачивают ноты, в каждой части указано: *tacet* (молчание). Наполнением становятся случайные звуки, раздающиеся в зале (шорохи, скрип мебели, кашель или смех и т.п.).

Джанкарло Кардини (*Giancarlo Cardini*, 1940–2022) – итальянский пианист и композитор, экспериментировал в области взаимодействия звука, жеста и зрительного восприятия.

²⁷ Журнал *Traverses* создан Бодрийяром в 1975 г. С 1994 г. существует в электронном виде.

Лиотар организовал целую выставку под названием «Нематериальное» (*Les immatériaux*)²⁸, подчеркивающую, что эпоха калькулятора принесла с собой дематериализацию самой материи искусства. Эстетику Ничто.

²⁸ Выставка, прошедшая в Центре Помпиду в марте-июле 1985 г., была задумана и курирована Лиотаром и Терри Шапутом и посвящена влиянию новых технологий на искусство и культуру. Как пишет теоретик современного искусства Н. В. Смолянская, «на стенах выставочного пространства показывались голограммы, фотографии космоса, металлы, снятые через электронный микроскоп, а зрители, ходившие по выставке в касках с звуковоспроизводящими устройствами, слушали звуки дыхания, пульсации токов крови в сосудах. Их сопровождали музыка и комментарии, шумы, производимые их собственными движениями, звуковое сопровождение рекламных роликов, цитаты из книг. «Нематериальное» – не воплощенное в материале, эфемерное, ускользающее и т.д. Однако Ж.-Ф. Лиотар объединяет эти термины, соотнося их с понятием возвышенного, которое у Канта было связано с «бесформенным» (*informe*): искусство не может «оформить» эти новые отношения с миром в традициях пластических поисков, оно транслирует некие послания, преобразуя «материальные» качества объектов в «нематериальные» при помощи ассоциаций, переключек различных технических медиумов, объединения звука, движения, экранных образов, микро- и макросъемки...».