
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 75.045

DOI: 10.31249/hoc/2024.03.09

*Родькин П.Е.**

«СВОБОДА, ВЕДУЩАЯ НАРОД» ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА И ПРОБЛЕМА СИМВОЛИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ: ОТ ЭРИКА БУЛАТОВА ДО ПАСКАЛЯ БОЯРА (РБОУ)©

Аннотация. Репрезентация свободы как символа абстрактной идеи и реального социально-политического и культурного явления – сложнейшая задача искусства. Значимой проблемой становится символическая воспроизводимость подобного образа в разных исторических эпохах. В статье рассматривается техническая и смысловая воспроизводимость центрального образа картины «Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа в современном искусстве на примерах работ Эрика Булатова, Юэ Миньцзюня, Паскаля Бояра (РБОУ). Проблема символической воспроизводимости концептуализируется в рамках понятий пастиша в современном искусстве, а также как мем в пространстве актуальных сетевых медиапрактик.

* *Родькин Павел Евгеньевич* – кандидат искусствоведения, доцент Школы коммуникаций Факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия; prdesign@yandex.ru

Rodkin Pavel Evgenievich – PhD in Art History, Associate Professor in the School of Communications of the Faculty of Creative Industries of the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; prdesign@yandex.ru

© Родькин П.Е., 2024

Ключевые слова: образ; пастиш; Паскаль Бояр (Pboy); свобода; символическая воспроизводимость; социальное воображение; Эрик Булатов; Эжен Делакруа; Юэ Миньцзюнь.

Поступила: 06.05.2024

Принята к печати: 03.06.2024

Для цитирования: Родкин П.Е. «Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа и проблема символической воспроизводимости: от Эрика Булатова до Паскаля Бояра (Pboy) // Вестник культурологии. – 2024. – № 3(110). – С. 150–169. – DOI: 10.31249/hoc/2024.03.09

Rodkin P.E.

**“Freedom leading the people” by Eugène Delacroix
and the problem of symbolic reproducibility: from Eric Bulatov to
Pascal Boyart (Pboy)**

Abstract. The representation of freedom as a symbol of an abstract idea and a real socio-political and cultural phenomenon is the most difficult task of art. A significant problem is the symbolic reproducibility of such an image in different historical eras. The article examines the technical and semantic reproducibility of the central image of the painting “Freedom leading the People” by Eugène Delacroix in contemporary art using examples of works by Eric Bulatov, Yue Minjun, Pascal Boyart (Pboy). The problem of symbolic reproducibility is conceptualized within the framework of the concepts of pastiche in contemporary art, as well as as a meme in the space of current network media practices.

Keywords: image; pastiche; Pascal Bonnard (Pboy); freedom; symbolic reproducibility; social imagination; Eric Bulatov; Eugène Delacroix; Yue Minjun.

Received: 06.05.2024

Accepted: 03.06.2024

For quoting: Rodkin P.E. “Freedom leading the people” by Eugène Delacroix and the problem of symbolic reproducibility: from Eric Bulatov to Pascal Boyart (Pboy) // Herald of Culturology. – 2024. – No. 3(110). – P. 150–169. DOI: 10.31249/hoc/2024.03.09

Введение

В современном мире свобода воспринимается как идея, политический лозунг, наконец, как социальный, экономический, политический и культурный феномен. Это понятие всегда было одним из самых значимых, востребованных и вместе с тем травматических в человеческой истории. В основе восприятия свободы лежит не только надежда и оптимистическое ожидание перемен к лучшему («освобождения»), но и тревога и страх, связанные с разрушением старого мира. Идея свободы мотивирует к действию самые разные исторические силы, становится идеологическим ядром политических систем и нередко дискредитируется ими. Свобода является источником вдохновения для мыслителей, художников, поэтов и общественных деятелей и воспринимается как опасный и зловещий путь к вседозволенности и анархии политическим классом, превращается в предмет спекуляций, популизма и т.п. Понятие свободы отличается противоречивостью, оно вызывает постоянные дискуссии в обществе, границы между свободой в ее позитивной и негативной версиях находятся в постоянном движении. Тем не менее основные нарративы современности (модерности), построенные на противопоставлении прошлого и будущего, как их обозначает Йоран Терборн, противопоставляют угнетение / несвободу (прошлое) и эмансипацию / освобождение (будущее) [Терборн, 2020, с. 175]. Идея политической, социальной и индивидуальной свободы, несмотря на то что неразрывно связана и ассоциируется с современным обществом, является вневременной и в исторической перспективе имеет универсальный характер.

Однако идея свободы нуждается в визуальной репрезентации, в видимой и конкретной форме выражения, которую создают искусство, дизайн, архитектура и медиа. Образы, созданные художниками, скульптурами, архитекторами воплощают идею свободы и сами становятся ее символами. В пространстве классической эстетики существует дискуссия относительно определения таких понятий как «символ», «образ», «аллегория», превращающих явление в понятие, а идею (или понятие) в образ [Басин, 2015, с. 107]. Проблема заключается в том, что символическая воспроизводимость существует в пространстве многослойной структуры символического сообщения, которая расширяется и усложняется до уровня *репрезентации* репрезентации.

Как художественная и коммуникативная проблема символическая воспроизводимость может быть описана и концептуализирована как в негативном, так и позитивном значении: копирования, цитирования, интерпретации, пастиша, оммажа, деконструкции, синтеза и других выразительных приемов и инструментов репрезентации, вызывающих на уровне зрительского восприятия определенные аффективные состояния (аффекты) и стимулирующих социальное воображение. Данная концептуализация развивается в ситуации «разрыва» между абстрактным содержанием идеи свободы и конкретной формой ее выражения. Содержание художественного образа в процессе его воспроизводства подвергается агрессивному воздействию со стороны формы, которая благодаря новым технологиям получает расширенные возможности.

В начале XX века Вальтер Беньямин поставил вопрос о производстве искусства в эпоху его технической воспроизводимости, средством которой стала фотография [Беньямин, 2015]. Но фотография, а затем и компьютерная графика, и цифровые медиа сегодня стали массовой практикой и главенствующим средством культурного и медиапроизводства. Оппозиции живопись – фотография, театр – кино и т.п. больше не вызывают травматического эффекта и активной дискуссии, во многом утратив актуальность. Новые медиа позволяют концептуализировать проблему репродукции, которую анализировал Беньямин применительно к фотографии, в категориях *репродукции* репродукции, особенно когда речь идет о таких медиаформатах как, например, мемы. Само пространство репродукции не сводится к структуре реальность → изображение (живописное или фотографическое), но приобретает следующую глубину: реальность → изображение → медиареальность → изображение → метареальность. Воспроизводится уже не оригинал, а его «медиакопия», но не в значении симулякра, а скорее интерференции [Бодрийяр, 2015, с. 95], создающей сложные «узоры», эффекты наложения и взаимодействия считываемых слоев.

Технические средства воспроизводимости как таковые перестают играть ключевую роль в символической и образной коммуникации. Проблема смещается в область смысловой воспроизводимости образа, обостряя отношения универсальной оппозиции форма – содержание со стороны именно содержания, задаваемого и наполняемого социальным воображением. Таким образом, исследовательский вопрос

может быть поставлен относительно возможности устойчивого воспроизводства смысла в условиях развития художественной формы и формата ее воспроизводства. Возможность воспроизвести смысл является в свою очередь необходимой предпосылкой открытости произведения искусства, как ее определяет Умберто Эко. Открытое произведение определяется «полем» интерпретационных возможностей по извлечению различных «прочтений» и «вмешательств» со стороны зрителя [Эко, 2004, с. 171–173]. Актуальность и одновременно проблематичность интерпретационных возможностей как со стороны содержания, так и со стороны формы задает сам характер культурной ситуации капитализма, в котором «культурная масса» [Bell, 1976] является в большей степени потребителем и распространителем, чем производителем культурного контента. Примером символической воспроизводимости в обозначенном проблемном поле и концептуальной рамке является развитие образа свободы кисти Эжена Делакруа в картине «Свобода, ведущая народ» (1831) в современном искусстве и актуальных медиаформатах и сетевых артефактах. «Свобода, ведущая народ» Делакруа выступает, таким образом, в качестве «оригинала» и отправной точки для исследования ее символического воспроизведения.

«Свобода, ведущая народ» Эжена Делакруа: социальное воображение и символическая воспроизводимость

Репрезентация свободы опирается на определенные культурные коды, существующие в конкретном обществе, а также социальное воображение, которое наполняет образ смыслом. Видение нового общества и план по его построению рождается из-за чувства возмущения и недовольства настоящим, что отчасти дает ответ на фундаментальный вопрос Теодора Адорно о том, как мыслить хорошую жизнь в мире, в котором «не может быть хорошей жизни». Из этого парадокса следует вопрос о том, как можно мыслить революцию в мире, в котором ее нет [Капустин, 2019, с. 12]. В противовес этому воображению риторика реакции исторически выдвигает три тезиса об извращении, тщетности, опасности и их совмещение [Хиршман, 2010]. Революционное воображение представляет не только *новый*, но и лучший мир справедливости и материального достатка. Революционное воображение

устремлено на действительность, являясь в высшей степени реалистическим, что, впрочем, не исключает его гротескности, ироничности, нигилистичности и т.п. В каком-то смысле именно эти качества и высвобождают воображение и творческое начало общества.

Воображение представляет собой переживаемую реальность, которая предшествует, предвосхищает действительность и (потенциально) становится действительностью. Воображение реконструирует реальность, заполняя «пустоты» социальной структуры, при этом режимы реальности в искусстве и в действительности могут различаться [Родькин, 2022б, с. 243]. Именно так Робин Виссер описывает отношение к городу в современном Китае: город возникает и присутствует в культурном воображении [Виссер, 2022]. Творческое воображение запускает несанкционированные образы реальности. Воображение того, что предшествует опыту, и того, чего еще нет, Иммануил Кант относит к продуктивному или творческому воображению, воображение того, что уже было, основанному на воспоминаниях, к репродуктивному [Кант, 2017, с. 44]. Хотя Кант не отрицает связь воображения с познавательной способностью рассудка [Кант, 1994], но применительно к творчеству подвергает его критике, замечая, что воображение «далеко не такая творческая способность, как это иногда думают». Это замечание Кант аргументирует следующим образом: «Для разумного существа мы не можем найти никакой другой подходящей фигуры, кроме человека. Поэтому ваятель или художник, когда они пытаются изображать божество, всякий раз создают его в виде человека. Каждая другая фигура, на их взгляд, заключает в себе некоторые подробности, которые по своей идее не могут быть совместимы с строением разумного существа (таковы круглые когти, копыта). Но величину он может изображать в какой угодно форме» [Кант, 2017, с. 53]. И далее: «Ошибка, вызванная силою воображения, у людей часто идет так далеко, что то, что они имели только у себя в голове, они видят и чувствуют с полным убеждением и вне себя», – пишет он [там же]. Как замечает Евгений Басин: «Смешение знаков с вещами, стремление увидеть в знаках внутреннюю реальность, как если бы предметы должны были сообразовываться со знаками, Кант иронически называет “странной игрой воображения с людьми”» [Басин, 2015, с. 89]. Критика Канта важна применительно к предмету исследования тем, что

аллегорическая фигура свободы у Делакруа – это античная богиня. Делакруа опирается на культурный код, который легко считывается.

Человек всегда воображал себя и свой мир и будет продолжать это делать. Однако, вообразив свободу, общество редко идет дальше, чтобы вообразить последствия этой свободы. То, что так поразило и вдохновило Делакруа, вызвало двойственное впечатление даже у передовых современников «славных трех дней» революции 1830 года, например, у Виссариона Белинского, отразившего противоречивость этих событий [Иллерецкий, 1953, с. 128]. Революционный образ воображаемой свободы, ведущей к лучшей жизни, возникнув в качестве осязаемой формы, как будто бы нивелирует эти противоречия. Проблема репрезентации свободы, ее фигуративного или объектного изображения заключается в том, что свобода одновременно существует и как абстрактное понятие, и как конкретное явление, и как объект и как предмет социального воображения и соответствующей им репрезентации. Как абстрактное понятие и *объект* воображения свобода существует в форме идей и теорий, вдохновляющих образов, коллективных желаний, как конкретное явление и *предмет* воображения свобода находит выражение в форме реальных социальных институтов, законов, людей, вещей (и их доступности), частной инициативы.

Сила воображения, особенно когда речь идет о свободе, заключается в известной неопределенности. Искусство оставляет зрителю пространство для воображения, что, конечно, невозможно с точки зрения практической политики, требующей институциональной определенности, детализации и нетерпящей недосказанности (именно поэтому продолжения фильмов и новых сезонов сериалов о будущем является актом высокой политической сознательности со стороны их создателей). Конкретизированная, «опредмеченная» и формализованная свобода никогда не бывает *свободной*, и с этим ничего нельзя поделаться в рамках такого неуживчивого с действительностью человеческого сознания. Искусство способно обобщить действительность до одного емкого образа и с помощью символической формы выразить ее основную идею. Поэтому свобода, понимаемая как революционное *освобождение*, опасна не только как идея, но и даже как художественная интерпретация. Не случайно на уровне первичного образа, который не утратил своей актуальности и вышел за рамки исторического контекста, картина Делакруа до сих пор считывается политически и

идеологически (эти две оптики фактически сливаются в одну), она активизирует зоны социального воображения. Вопрос относительно влияния формы, новых художественных средств и медиаформатов на устойчивость содержания, однако, остается открытым.

«Liberté» Эрика Булатова: пастиш и символическая воспроизводимость

В современном искусстве символ свободы подвергается смысловой и визуальной деконструкции, но сохраняет свою силу, что иллюстрирует работа Эрика Булатова «Liberté» (1992). Для творчества и мировоззрения Булатова свобода является важнейшей установкой и ценностью. В интервью 2008 года он отмечает: «Для меня главная задача искусства – это свобода. А свобода – это всегда некий вектор, направленный за пределы социального пространства. Не потому, что там что-то есть, а потому что есть надежда, что там что-то есть. Если одна нога стоит за пределами, значит, ей есть куда встать. Вот это ощущение опоры вовне и есть искусство» [Булатов, 2015, с. 192]. В картине «Liberté» используется знаковый фрагмент «Свободы, ведущей народ» Делакруа, а именно образ Марианны, символа Французской республики и бегущего за ней подростка с пистолетами. Фигуры расположены в центре на пересечении двух сходящихся надписей «Liberté». Игровая двусмысленность «Liberté», которую даже можно атрибутировать как постмодернистскую, продолжает активировать чувство некоего воодушевления. Смысл «пробивает» себе дорогу через игру формы.

Картина Делакруа перенасыщена аллегориями, буквально каждый ее персонаж, даже статисты, наполнен серьезным и пафосным символическим смыслом. Булатов «очищает» образ свободы Делакруа от «избыточных» деталей, включая городскую среду как пространство революционного события, освобождает его от историчности, чтобы сконцентрироваться на главной идее. Современному зрителю не нужно «отвлекаться» на богатые детали и фактуру, которые сегодня потеряли актуальность. Примечательно, что в пространстве повседневной коммуникации именно эти две фигуры, Марианны-Свободы и подростка были воспроизведены на французской банкноте в 100 франков (1978–1995). «Liberté» Булатова находится на грани с мемом, вырван-

ным из исторического контекста и нарратива и получающим известную автономность относительно авторства и мобильность: образ свободы легко переносится на самые разные пространства и носители. Тем не менее, работая с очень мощными, а в каком-то смысле и «токсичными» идеологическими знаками, Булатов не переходит эту грань. «Liberté» остается художественным произведением, а не продуктом дизайна или медиаконтента. Изначальный героический пафос и напряжение образа и идеи свободы сохраняется даже вне исторического и коммуникативного контекста.

«Liberté» Булатова было бы ошибочно описывать в категориях копии, имитации, пародии, бурлеска, оммажа – всего, чему часто приписываются постмодернистские негативные качества в мире, в котором, по выражению Фредерика Джеймисона, «стилистические новшества больше невозможны... остается только подражать мертвым стилям, говорить из-за масок и голосами этих стилей в воображаемом музее» [Jameson, 2009, p. 7]. Значительным упрощением было бы отнести «Liberté» (как и другие произведения Булатова) к коллажу, причем как в конструктивистском, так и в дадаистском качестве. Скорее для концептуализации и анализа работы Булатова ближе всего подходят понятия пастиччо и пастиша. Пастиччо, по Ричарду Дайеру, представляет собой особый принцип комбинации. «Элементы, из которых образован пастиччо, считаются разными в силу жанра, авторства, периода, модуса или чего угодно еще, и они обычно не соединяются друг с другом или соединяются с большим трудом» [Дайер, 2021, с. 23]. Пастишу Дайер дает следующие характеристики: пастиш очень близок к тому, что имитирует, но при этом ясно, что он этим не является; пастиш работает как пастиш, если зритель знает, что он имитирует; пастиш облегчает восприятие имитируемого произведения [Дайер, 2021, с. 109]. Выделенные качества важны также и для понимания механики символической воспроизводимости на смысловом уровне.

Структура элементов пастиччо / пастиша в «Liberté» строится не только на комбинации и соединении разнородных художественных форм, но прежде всего систем: искусства и коммуникации, образа и текста. Как замечает Борис Гройс: «Художественная практика Булатова менее всего является “эkleктикой”, стремящейся цитировать исторически разновременные стили, какой она может показаться на поверхностный “постмодерный” взгляд, но выступает демонстрацией

имманентной логики их внутренних взаимоотношений, из которых он отнюдь не исключает и собственное искусство» [Гройс, 2013, с. 117]. Гройс отмечает инклюзивный характер художественной стратегии Ильи Кабакова и Эрика Булатова в 1960–1970-х годах, когда художники «комбинировали мрачные образы советской повседневности с жизнерадостными символами официальной пропаганды», а также расширяли и включали в радикальную коммунистическую утопию образы ее идеологических врагов, того, что из нее исключалось. Гройс указывает: «Такого рода радикализацию утопической интеграции часто путают с иронией; в действительности же она представляет собой постироническую идиллию, которая ищет не различий, а сходств» [Гройс, 2012, с. 331]. Политика включения, как показывает «Liberté» Булатова может работать не только в идеологических рамках, но и легко преодолевать их, особенно когда сами эти рамки перестали быть актуальными.

Текст, который является фирменным выразительным приемом и художественным инструментом Булатова, не является «костылем» по отношению к исходному образу Делакура, он становится самостоятельным содержательным слоем. Эта типографическая «вставка», пришедшая из плаката и рекламы, как важнейший элемент оформления соответствующих лозунгов и слоганов выполняет функцию визуального текста, значение которого для культурного освобождения было глубоко понято в русском футуризме [Родькин, 2006] и леттристском интернационале. Текст выполняет функции чистой коммуникации, «принудительно» индуцированной в изобразительный ряд картины. Политический и агитационный плакат, как особый жанр и формат коммуникации, преобразовывает пространство воображения, выраженного через богатый язык аллегорий, метафор, образов и преувеличений, в язык повседневности. Именно через этот интерфейс и происходит соединение с реальностью, для чего искусству требуется художественный язык реализма.

Булатов выбирает коммуникативно близкую и понятную современному человеку форму аналитической деконструкции. Именно в рамках дизайна и структуры визуального интерфейса следует поставить вопрос о резистентности понятия «свободы» как высшей точки человеческого воображения по отношению к технологиям «новояза», как их гротескно описывал Джордж Оруэлл в романе «1984»: «Слово

“свободный” в новоязе осталось. Но его можно было использовать лишь в таких высказываниях, как “свободные сапоги”, “туалет свободен”. Оно не употреблялось в старом значении “политически свободный”, “интеллектуально свободный”, поскольку свобода мысли и политическая свобода не существовали даже как понятия, а следовательно, не требовали обозначений» [Оруэлл, 1989, с. 200–201].

Используемый образ казался Оруэллу непреодолимым барьером между словом и понятием. Однако искусство разрушает эти границы, как это делает, например, современная американская художница Сэди Беннинг в работе «Туалетные человечки» (2014), преодолевающей смысловые и знаковые маркеры в публичных пространствах [Пилчер, 2020, с. 151]. Таким образом возникает хрупкая политическая система «сдержек и противовесов» между словом – текстом – образом. Впрочем, «новояз» – не политический гротеск, а вполне прагматический подход к содержательному (конкретному) пониманию «свободы». Чем абстрактнее свобода, тем сильнее она воздействует на воображение и тем больше возможностей она дает для ее репрезентации и визуализации.

В картине «Свобода» (2015) Булатов идет дальше в «очищении» свободы от избыточной изобразительности, а также сепарации собственных элементов пастиччо / пастиша. Единственным визуальным средством здесь является текст. Данная работа, созданная специально для экспозиции Музея первого президента России Бориса Ельцина в Екатеринбурге, помещена в специфические ангажированные идеологические рамки, заданные местом и контекстом ее экспозиции, но все равно дарит неопределенную, двусмысленную и утопическую надежду на недостижимое. Ведь благодаря холодной войне свобода превратилась в большой политический, идеологический и коммерческий бренд [Анхольт, Хильдрет, 2010], который хочет присвоить себе современное общество. Перед художником стоит сложнейшая задача прорваться через этот бренд, который в логике брендинга исключает реальное живое содержание. «Свобода» Булатова возвращает свободе девственное значение, очищенное от политического нарратива. Репрезентация свободы без реального или аллегорического образа является контейнером, который может быть наполнен любым содержанием, от «свободной любви» до «свободного рынка», как это и происходит в реальной жизни. Художник смог, на первый взгляд,

столь «просто» и вместе с тем остро отразить многозначность изображенного феномена, что делает «Свободу» в высшей степени реалистическим произведением. Несмотря на то что визуальный образ более универсален, так как не требует перевода на разные языки как текст, а также более определен и конкретен, чего собственно добился Делакруа, текстовое выражение у Булатова обладает силой открытости для интерпретаций. Именно в «Свободе» символическая воспроизводимость выведена на уровень метареальности.

«Свобода» Паскаля Бояра: символическая воспроизводимость в условиях медиа

Знаковое или даже популярное произведение искусства сегодня неизбежно воспроизводится в виде мема, даже без участия художника. Мем как единица культурной информации (и смысла) вытесняет собой миф [Родькин, 2022а]. Образ не воспроизводится больше в мифологическом «интерфейсе», что позволяет делать его более эластичным. Примером такой эластичности является версия «Свободы, ведущей народ» китайского художника Юэ Миньцзюня (1995), который использовал свой фирменный выразительный язык, заменив исходные образы на забавных и одновременно пугающих персонажей с улыбающимися одинаковыми «рожицами». Образ Свободы был полностью трансформирован Юэ именно в конструктивной логике языка мемов. В эпоху цифровизации и медиатизации свобода из мифа и бренда трансформируется в интернет-мем, в который в разгар пандемии COVID-19 в 2020 году была превращена Марианна-Свобода. В качестве современного взгляда на образ Делакруа медиаартефакт «Любовь, ведущая народ, – современный взгляд на Свободу, ведущую народ», опубликованный в сети reddit.com [Love Leading the People ... , 2020], безусловно выделяется в общем ряду всевозможных плакатных акций и интернет-челленджей, спонтанно возникших в разгар пандемии. «Любовь, ведущая народ» изображает Свободу в медицинской маске на лице и одетой в медицинский защитный костюм, вместо флага Французской республики развевается надпись stay home («оставайтесь дома»), мальчик без оружия в руках также изображен в маске. Сила воздействия мема заключается в том, что он практически всегда включает в себя глубинный нарратив, который зритель, вне зависимо-

сти от того, насколько этот нарратив является явным или скрытым, подсознательно узнает или угадывает, что создает своего рода кумулятивный эффект. Плоский и смешной мем неожиданно раскрывает пугающую смысловую глубину, замаскированную иронической формой. Мем, который становится чуть ли не единственным способом воспроизводства (цитирования, распространения, интерпретации и т.д.) культуры в тотальном мире медиакоммуникации, одновременно может возвышать или, наоборот, уничтожать самые разные понятия и образы, зачастую открывая бездны народного воображения. Созданный Делакруа образ оказывается чрезвычайно универсальным и открытым для воспроизведения в самых разных качествах.

Искусство и дизайн создают «серые зоны», в которых возникают самые причудливые сочетания и комбинации идеологических и политических знаков и смыслов, на которые не решается опереться сфера идеологии. Поэтому так легко можно представить, особенно если пойти по более традиционному пути мифа, Мариану в образе американской Статуи Свободы Фредерика Огюста Бартольди (1886). Это прекрасно смоделировано в обложке книги Светланы Бойм «Другая свобода» дизайнером Юрием Васильковым – вместо фригийского колпака на голову Марианы-Свободы надета корона с семью лучами. Характерно, что и в самой книге очень много внимания уделено воображению [Бойм, 2021]. Данный коллаж не является банальным и предсказуемым, как это может показаться на первый взгляд. Но только в дизайне и искусстве он может быть дан столь открыто и недвусмысленно, в чем заключается несомненная победа визуального языка над словесной риторикой и вербальной коммуникацией в условиях зависимости идеологии от визуальной формы выражения. Правда, очень часто эта победа оказывается пирровой.

Воображение свободы, во многом связанной и в каком-то смысле эквивалентной воображению революции, сегодня находится в явном упадке. Рынок и современные креативные индустрии апроприируют революционные образы и с легкостью превращают их в рекламный продукт. Актуальным примером рыночной эксплуатации образа свободы является граффити стрит-арт художника Паскаля Бояра (Pboy) «Свобода, ведущая народ» (2019), в котором он зашифровал код, позволявший выиграть биткойны на сумму в €1000. Если Булатов в «Liberté» исключил потерявшие актуальность образы и персонажи

Делакруа, усилив все внимание на Свободе, то Бояр, напротив, обновил и актуализировал символическое пространство картины Делакруа полностью. Герои его версии «Свободы, ведущей народ» одеты в желтые жилеты, являющиеся символом социальных протестов во Франции, огонь на заднем плане также отсылает к телевизионной «картинке» волнений в пригородах. Но его произведение предельно функционально, оно превратилось в «отмычку» к денежному призу. Художественное произведение служит «оберткой» для «лотерейного билета» или маркетинговой акции, и эта функциональность отличает работы Бояра от высказываний, например, того же Бэнкси. К социальной дидактичности и потребительской занимательности данное «прочтение» оригинала добавляет рыночную прагматичность. Свобода, революция и искусство оказались включены в рыночный контур и получили таким образом требуемую практическую значимость. Как отмечает Борис Капустин: «Нынешнее “прощание с революцией” отличается от предыдущих “прощаний” в двух существенных отношениях. Во-первых, оно никак не связано с ожиданиями “светлого будущего”, не говоря уже о наступлении “эры разума”. Отвержение революции, отрицание ее возможности в будущем могут прекрасно ужиться с ожиданием дальнейшей деградации общественной жизни (скажем, вызванной продолжающимся глобальным господством неолиберального капитализма) и даже возможных системных кризисов существующих политических режимов, коллапсов наций и государств (не делая исключений в этом плане и для ведущих западных стран). И тем не менее даже такой упадок и даже такие кризисы, как предполагается, не выльются в революции» [Капустин, 2019, с. 43]. Аргументы о невозможности революции в конце концов разбиваются именно о массовое и индивидуальное воображение, с которым, кажется ничего нельзя поделать.

Воспроизводимый в рамках художественной интерпретации смысл в медиапространстве смещается с непосредственного уровня к опосредованному. Смысл, разумеется, сохраняется, но отходит на второй план, «затемняется» формой. Интерпретируя знаковый образ, художник сталкивается с двойной проблемой: воспроизводится не только символ или образ, не только заключенный в нем смысл, но и воображение, которое воплощает и репрезентует этот образ, в конечном счете наполняет его жизненной силой.

Заключение

Символическая воспроизводимость в условиях новых медиа производится в условиях, когда исходный образ «переносится» не только в другую историческую эпоху, но и в принципиально другую культурную ситуацию, вернее состояние – из премодерности сразу в постмодерность и даже в постпостмодерность, что непосредственно отражается в каждой новой «версии» образа свободы. Однако живописная форма репрезентации и фиксации образа по-прежнему актуальна, даже сегодня, когда нет недостатка в медийных и интерактивных средствах визуализации социального воображения. Статичная форма фиксации является простым и аффективным способом запечатления высшей точки воображаемой реальности, живопись, фотография, плакат, перформанс закрепляют и концентрируют воображение в четко очерченном пространстве. Зафиксировать динамическую картину действительности в моменте его напряжения и концентрации – та задача, которую способно решить искусство, причем в самом его традиционном виде, живописи и графики. Перестав быть инструментом пропаганды (сегодня это место заняли новые медиа), искусство перешло на аналитические позиции работы с воображением. Живописная форма фиксации неожиданно становится огромным преимуществом по сравнению с динамическими формами медиаискусства.

Преимущество художника, как и практически любого представителя креативных индустрий, которым они, впрочем, не пользуются, заключается в том, что, даже оставаясь вне политических структур и институтов («вне политики»), он оказывает колоссальное влияние на социальное воображение. Как замечает Гройс: «В мире, пропитанном идеологией, нейтральность перестает быть возможной, и художник не может выйти из роли демиурга, открывающего или закрывающего реальность: жизненное пространство оказывается идеологическим знаком. И, по существу, решения принимаются вне его... Не желая быть демиургом и идеологом, он тем не менее сознает, что является им, и потому, не отказываясь от этой навязанной ему роли, изнутри анализирует ее, демонстрируя переходы от визуального образа к идеологическому манипулированию им – и обратно» [Гройс, 2013, с. 117–118].

Художник визуализирует и воспроизводит те образы, на производство которых не способны не только политик-технократ, но и по-

литический идеолог. Однако без соответствующей эмансипации эти образы не могут быть приняты обществом. Впрочем, сама власть с легкостью идет на любую двусмысленность (от которой она в свое время требовала избавиться советский авангард [см.: Стейнберг, 2022]) и биполярность. Политизация искусства, политическое прочтение созданных в нем образов и символов, происходит даже не через содержание и не через форму (технику, визуально-графические и пластические приемы и стиль и т.д.), которые представляют собой первичный уровень такой политизации, но прежде всего через захват и монополизацию человеческого воображения. Это воображение выразил Эжен Делакруа, с ним продолжают работать, каждый по-своему, Эрик Булатов, Юэ Миньцзюнь, Паскаль Бояр и другие. Художник может быть абсолютно серьезен и сосредоточен, или, наоборот, предельно расслаблен и ироничен, но так или иначе он будет стимулировать воображение, служить его проводником, критически или апологетически его осмысливать. Искусство выступает и является одновременно и критиком, и апологетом этого воображения, его репрезентацией и пропагандистским носителем. При соприкосновении с произведением искусства воображение пробуждается мгновенно, идет ли речь о пасторальном пейзаже, исторической картине, изображении повседневности в самых разных ее проявлениях, абстракции и т.д. Нейтрализовать его крайне сложно.

Таким образом, следует выделить режимы и технические и выразительные средства символической воспроизводимости в рамках проявляющих их значимых оппозиций (табл.). Данные оппозиции не являются «игрой» абстрактных понятий, но служат конкретными инструментами, художественными и репрезентативными средствами воспроизводимости. Они существуют и перемещаются в пространстве разных ценностных установок и парадигм, придавая процессу символической воспроизводимости особую динамику в поле культурных интерференций.

Таблица

Актуальные режимы символической воспроизводимости в пространстве современного искусства и медиа

Инклюзивность	Трансгрессивность
Постирония	Ирония

Репрезентация	Коммуникация
Миф	Мем
Производство как игра	Игра как производство
Репродукция	Редукция
Пастиш	Симулякр
Интерпретация со стороны содержания	Интерпретация со стороны формы
Репродуктивное воображение	Продуктивное воображение

Современное искусство и медиа не расколдовывают мир действительности, как это делает классическое искусство, но и не объясняет его. Такой подход был бы избыточно дидактичным. Пространство воображения сохраняется, обретая множественность. Искусство сохраняет ситуацию одновременной погруженности и оторванности от социальной действительности, которую можно описать логической формулой «И – И», вместо «И – ИЛИ». Действительность мифа сменяется реальностью мема. Превращая миф в мем, искусство тем самым сохраняется в пространстве современности и пространстве массовой коммуникации. «Свобода, ведущая народ» Делакруа остается открытым произведением, не только благодаря его последующей репродукции, деконструкции и интерпретации, но также вследствие универсальности и вневременности самого понятия, на которое оно опирается, которое визуализирует и воспроизводит.

Список литературы

- Анхольт С., Хильдрет Д.* Бренд Америка: мать всех брендов. – Москва : Хорошая книга, 2010. – 232 с.
- Басин Е.* Искусство и коммуникация. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. – 188 с.
- Беньямин В.* Краткая история фотографии. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 168 с.
- Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. – Москва : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
- Бойм С.* Другая свобода. Альтернативная история одной идеи. – Москва : Новое литературное обозрение, 2021. – 664 с.
- Булатов Э.* «Главная задача искусства – это свобода»: [интервью 2008 года] / беседовали: М. Буланова, А. Погорельский, В. Анашвили // Логос. – 2015. – Т. 25. – № 4. – С. 180–193.
- Виссер Р.* Города окружают деревню. Урбанистическая эстетика в культуре постсоциалистического Китая. – Санкт-Петербург : Academic Studies Press : Библио-россика, 2022. – 535 с.

- Гройс Б. Политика поэтики. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. – 400 с.
- Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 168 с.
- Дайер Р. Пастиш. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – 344 с.
- Иллерецкий В. Исторические взгляды В.Г. Белинского. – Москва : Государственное издательство политической литературы, 1953. – 256 с.
- Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. – Москва : ЛЕНАНД, 2017. – 200 с.
- Кант И. Критика способности суждения. – Москва : Искусство, 1994. – 367 с.
- Капустин Б. Рассуждения о «конце революции». – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2019. – 144 с.
- Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет. – Москва : Прогресс, 1989. – 384 с.
- Пилчер А. Краткая история квир искусства. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2020. – 168 с.
- Родькин П. Массовая культура и queer-критика // Вестник культурологии. – 2022а. – № 3(102). – С. 41–54. DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03
- Родькин П. Мун Хун и современная корейская архитектура. Достопримечательности метамодерна. – Москва : Совпадение, 2022б. – 264 с.
- Родькин П. Футуризм и современное визуальное искусство. – Москва : Совпадение, 2006. – 256 с.
- Стейнберг М. Пролетарское воображение: Личность, модерность, сакральное в России 1910–1925. – Бостон ; Санкт-Петербург : Academic Studies Press : Библиоросика, 2022. – 543 с.
- Терборн Й. Города власти. Город, нация, народ, глобальность. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 472 с.
- Хиришман А. Риторика реакции: извращение, тщетность, опасность. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2010. – 208 с.
- Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. – 384 с.
- Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalism. – New York : Basic Books, 1976. – 301 p.
- Jameson F. The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998. – London ; New York : Verso, 2009. – xiv + 206 p.
- Love Leading the People – a modern take on Liberty Leading the People. Hope you folks like it! – 2020. – URL: https://www.reddit.com/r/drawing/comments/g14xtz/love_leading_the_people_a_modern_take_on_liberty/?rdt=62200 (дата обращения: 08.04.2024)

References

- Anholt, S., Hildreth, J. *Brend Amerika: mat' vsekh brendov* [Brand America. The mother of all brands]. Moscow, Dobraya kniga Publ., 2010. 232 p. (In Russ.)
- Basin, E. *Iskusstvo i kommunikaciya* [Art and communication]. Saint Petersburg, Aleteya Publ., 2015. 188 p. (In Russ.)
- Benjamin, V. *Kratkaya istoriya fotografii* [A brief history of photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 168 p. (In Russ.)

Baudrillard, J. *Simulyakry i simulyacii* [Simulacra and simulation]. Moscow, POSTUM Publ., 2015. 240 p. (In Russ.)

Boym, S. *Drugaya svoboda. Al'ternativnaya istoriya odnoj idei* [Another freedom. An alternative history of an idea]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 664 p. (In Russ.)

Bulatov, E. «Glavnaya zadacha iskusstva – eto svoboda»: [interv'yu 2008 goda] besedovali: M. Bulanova, A. Pogorel'skij, V. Anashvili ["The main task of art is freedom": [2008 interview] interviewed: M. Bulanova, A. Pogorelsky, V. Anashvili]. In *Logos*, Vol. 25, no 4, 2015, pp. 180–193. (In Russ.)

Visser, R. *Goroda okruzhayut derevnyu. Urbanisticheskaya estetika v kul'ture postsocialisticheskogo Kitaya* [Cities surround the countryside. Urban aesthetics in postsocialist China]. St. Petersburg, Academic Studies Press Publ., Bibliorossika Publ., 2022. 535 p. (In Russ.)

Groys, B. *Politika poetiki* [The politics of poetics]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2012. 400 p. (In Russ.)

Groys, B. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 168 p. (In Russ.)

Dyer, R. *Pastish* [Pastiche]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2021. 344 p. (In Russ.)

Illeritsky, V. *Istoricheskie vzglyady V. G. Belinskogo* [Historical views of V.G. Belinsky]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury Publ., 1953. 256 p. (In Russ.)

Kant, I. *Antropologiya s pragmaticheskoj tochki zreniya* [Anthropology from a pragmatic point of view]. Moscow, LENAND Publ., 2017. 200 p. (In Russ.)

Kant, I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of the power of judgment]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 367 p. (In Russ.)

Kapustin, B. *Rassuzhdeniya o «konce revolyucii»* [Arguments about the “End of the revolution”]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ., 2019. 144 p. (In Russ.)

Oruell, D. *“1984” i esse raznyh let* [“1984” and essays from different years]. Moscow, Progress Publ., 1989. 384 p. (In Russ.)

Pilcher, A. *Kratkaya istoriya kvir iskusstva* [A brief history of queer art]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2020. 168 p. (In Russ.)

Rodkin, P. *Massovaya kul'tura i quirky-kritika* [Popular culture and quirky criticism]. In *Vestnik kul'turologii*, no 3 (102), 2022a, pp. 41–54. DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03 (In Russ.)

Rodkin, P. *Mun Hun i sovremennaya korejskaya arhitektura. Dostoprimechatel'nosti metamoderna* [Moon Hoon and modern Korean architecture. Sights of the metamodern]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2022b. 264 p. (In Russ.)

Rodkin, P. *Futurizm i sovremennoe vizual'noe iskusstvo* [Futurism and modern visual art]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2006. 256 p. (In Russ.)

Steinberg, M. *Proletarskoe voobrazhenie: Lichnost', modernost', sakral'noe v Rossii 1910–1925* [Proletarian imagination. Self, modernity, and the sacred in Russia 1910–1925]. Boston, Saint Petersburg, Academic Studies Press Publ., Bibliorossika Publ., 2022. 543 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Goroda vlasti. Gorod, naciya, narod, global'nost'* [Cities of power. The urban, the national, the popular, the global]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2020. 472 p. (In Russ.)

Hirschman, A. *Ritorika reakcii: izvrashchenie, tshchetnost', opasnost'* [The rhetoric of reaction. perversity, futility, jeopardy]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2010. 208 p. (In Russ.)

Eco, U. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike* [An open work: Form and uncertainty in modern poetics]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2004. 384 p. (In Russ.)

Bell, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York, Basic Books Publ., 1976. 301 p.

Jameson, F. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. London, New York, Verso Publ., 2009. xiv + 206 p.

Love Leading the People – a modern take on Liberty Leading the People. Hope you folks like it! (2020). URL: https://www.reddit.com/r/drawing/comments/g14xtz/love_leading_the_people_a_modern_take_on_liberty/?rdt=62200 (accessed 08.04.2024).