

ОБРАЗ «МОНЫ ЛИЗЫ» В СОВРЕМЕННЫХ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯХ КАРТИНЫ (К ПРОБЛЕМЕ АНТИНОМИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА)

В статье предпринята попытка осмыслить феномен реинтерпретаций художественного образа «Джоконды» Леонардо да Винчи в культуре постмодернизма. Опираясь на принцип бинарности и анализируя художественный текст оригинала и интерпретации картины известными учеными и мыслителями, автор раскрывает многомерность образа и антиномичность художественного смысла «Джоконды». Пытаясь понять, какие именно смыслы, содержащиеся в этом произведении, актуализирует постмодернизм в своих работах, автор указывает на разрушение антиномичной глубины многомерного образа «Джоконды» и на одностороннее «прочтение» ее смыслового содержания в современных реинтерпретациях картины.

Ключевые слова: постмодернизм, реинтерпретация, интерпретация, принцип бинарности, бинарные оппозиции, антиномии, бинарная структура художественного текста, антиномичность художественного образа.

В нашем сумрачном мире даже сияние всякой добродетели отбрасывает тень; смирение – малодушие и лукавство; доброта – несправедливость; правдолюбие – грубость и тревовательность.

А. Ельчанинов

Общее содержание этой статьи – рассмотрение феномена реинтерпретаций художественного образа «Джоконды» в культуре постмодернизма. Заявленная тема предполагает также анализ художественного текста оригинала и его интерпретаций.

Поясним, что под термином «реинтерпретация» мы понимаем такую работу с оригинальным текстом, которая связана с пересозданием и «реконструкцией» его содержания и в результате которой «первоисточник... подвергается тотальному переосмыслению» [Волкова, 2000. С. 23], т. е. происходит перетолкование его смыслового содержания. А в более широком смысле – «процесс переосмысления традиции через ее одновременное восстановление и разрушение, возражение и отражающее преломление, возвращение, возрождение и подавление, уничтожение» [Там же]. Термин «интерпретация» употребляется нами одновременно в трех значениях: как понимание, истолкование смысла, как конструирование

смысла читателем и как высказанная рефлексия.

В методологическом плане при анализе художественного образа «Джоконды» и истолковании его реинтерпретаций, мы опирались на принцип бинарных оппозиций. Этот принцип рассматривается нами одновременно и как художественный прием создания образа, и как инструмент анализа художественного смысла. В гуманитарных науках существует более широкий, философско-культурологический контекст рассмотрения бинарности. В этом контексте бинарность выступает как универсальное свойство сознания и культуры в целом, как «имманентный подтекст европейской культуры» и «универсальный принцип онтологии западной цивилизации» [Воробьева, 2005. С. 8]. Сам же принцип бинарности выступает фундаментальным «структурообразующим принципом мышления и бытия человека», методологическим инструментом его разума [Там же. С. 4].

В процессе осмысления феномена реинтерпретаций образа «Джоконды» нам хотелось бы ответить на следующие вопросы: почему именно «Джоконда» – великий шедевр Леонардо да Винчи, символ эпохи Возрождения – стала излюбленной «цитатой» в культуре авангардизма и постмодернизма, а ее образ подвергается многочисленным ремейкам («переделкам») и реинтерпретациям; что в этом образе оказалось созвучным духу постмодернизма; какие художественные смыслы этого шедевра эпохи Ренессанса актуализируются в реинтерпретациях современной эпохи; содержится ли в художественном образе Джоконды нечто такое, что провоцирует определенное «прочтение» художественного шедевра и порождает соответственные ему реинтерпретации ее образа?

В качестве примеров реинтерпретаций картины назовем работы художника М. Дюшана «L.H.O.O.Q.» и «L.H.O.O.Q. Shaved» (Мону Лизу с усами и козлиной бородкой и ее же портрет на игральной карте), композицию с Джокондой «Частичное затмение» К. Малевича (коллаж с перечеркнутой крест-накрест Мона Лизой), автопортрет С. Дали в образе Джоконды (с усами и монетами в руках). Из современных постмодернистских работ можно назвать коллаж «Плачущая Джоконда» отечественного кинорежиссера С. И. Параджанова, его же серию работ «Несколько эпизодов из жизни Джоконды», «Джоконду», нарисованную из джема и арахисового масла американского художника В. Мюниса, зеркальное панно с ее изображением из тысячи зеркал архитектора Н. Туреханова. Укажем также на многочисленные ремейки образа Джоконды в таких областях, как любительская компьютерная графика, интернет-арт, стрит-арт и граффити. Например, Джоконду в образе рыси, орангутанга, утенка, терминатора, эмо девушки, «кислотной» красавицы и пр.

Вспомним и многочисленные цитирования и тиражирование образа Джоконды в сфере бытовых услуг и рекламном искусстве: в рекламе мыла, крема для рук, чая, кофе, медицинского тонометра, полиграфических услуг и т. д. и т. п., а также функционирование образа как элемента китчевой моды (на майках, футболках, открытках и пр.), использование ее имени в названиях фирм,

студий, в качестве товарного знака и наименований ювелирных украшений, кондитерских изделий, кухонной мебели, спальных гарнитуров, мебели для прихожих, кабинетов, диванов, кроватей, стульев, тумб, посуды и др.

Перечисленные формы работы с «Джокондой» условно можно объединить в три группы: профессиональные художественные реинтерпретации образа; любительские ремейки; коммерческо-рекламные формы.

Сразу обратим внимание на две характерные особенности, которые просматриваются в современных реинтерпретациях картины. Во-первых, на преимущественно иронический характер использования образа, иногда пародийный и, как крайний вариант, использование его в качестве объекта насмешек. Во-вторых, на активное применение стилистических приемов «снижения» художественного образа картины, ее духовного смысла, т. е. когда в образ «Джоконды» проникают негативные смысловые обертоны. Например, двусмысленность улыбки, хищность внешности, развязность и т. п. Показательны в этом отношении такие работы отечественного кинорежиссера С. И. Параджанова, как «Плачущая Джоконда» и «Несколько эпизодов из жизни Джоконды». Симптоматичными нам представляются три картины из этой серии с красноречивыми названиями «Блудница-1», «Блудница-2» и «Джоконда в аду Босха».

Попробуем увидеть, в чем художественный образ Джоконды оказался родственным и созвучным культуре постмодернизма. Для этого обратимся к самой картине, чтобы выявить ее сущностный смысл, ее основные духовно-психологические характеристики. А затем соотнесем их с существенными чертами постмодернизма.

При выявлении главных смысловых характеристик образа Джоконды мы будем опираться как на общепринятые, устоявшиеся интерпретации картины, так и, наоборот, на необычные, «нестандартные» ее толкования, сосредоточив внимание только на тех фрагментах текстов, которые имеют непосредственное отношение к пониманию духовного смысла картины и в которых авторы интерпретируют духовно-психологические и философско-мировоззренческие смыслы, запечатленные в художественном образе.

Вот что пишет о картине немецкий писатель и мыслитель Вакенродер (XIX в.) в книге «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств»: «*Дух и жизнь* (здесь и далее курсив наш. – Е. Г.) не задавлены тщательным выписыванием каждого волоска»; «он сумел перенести на доску *живую прелесть лица* модели» [Леонардо да Винчи, 2005. С. 395–396].

В «Краткой истории живописи» (XX в.) читаем: «...в портретный жанр проникли многозначность и эмоциональное богатство, характерное прежде для религиозных произведений. Неповторимое *обаяние* «Моне Лизе» придает особая туманная дымка... Картина производит впечатление *духовной свободы и творческой независимости*» [Рычкова, 2002. С. 131].

Крупнейший отечественный искусствовед В. Г. Власов, характеризуя творчество Леонардо да Винчи, высказывает такое мнение о картине: «Еще более *странное* впечатление производит портрет «Моны Лизы»... с ее «живой улыбкой» на фоне «неземного» застывшего пейзажа... В поздних произведениях Леонардо его «*странности*» прямо *вырождаются в слащавость и даже извращенную чувственность*, также послужившую поводом для различных домыслов...» [Власов, 1996. С. 502, 505].

На эту же черту портрета Моны Лизы обратил внимание и выдающийся австрийский искусствовед М. Дворжак, утверждая, что эта картина «знаменует кульминацию творчества Леонардо с помощью *чувственной образности*» [Дворжак, 1978. С. 163–164].

Обратимся к характеристике образа «Джоконды», данной С. М. Стамом – современным отечественным ученым-историком, одним из крупнейших специалистов по эпохе Возрождения: «...*высокое достоинство, ум, духовное богатство, светящееся в глазах*, – весь ее *благородный облик* убеждает в том, что перед нами в то же время идеальный образ человека Возрождения. Более того, данный крупным планом на фоне космического, планетарного пейзажа, образ этот поднимается до колоссального художественного обобщения, *символизируя весь человеческий род, порожденный этой природой и возвышающийся над нею*» [Стам, 1986. С. 111].

Приведем еще один отрывок из интерпретации С. М. Стама: «В образе «Джоконды», *одновременно прекрасном и холодно-вато-ироническом*, человек, сама жизнь предстают во всей их неодолимой привлекательности и в то же время обманчивости: как неисчерпаемый источник чарующей красоты, радости мысли и чувства, *на дне которого – горький осадок*. И все-таки человек на этой картине явлен как высшее воплощение несравненной красоты нашей планеты, как *ее лучшее творение и владыка*. Космическое величие природы не может заслонить его величие. В лице этой женщины поражает и очаровывает переливающееся от одного полюса к другому бесконечное многообразие почти не поддающихся определению оттенков того *пугающего и манящего* богатства, которое называется жизнью...» [Там же. С. 113].

Если привести к «общему знаменателю» изложенные интерпретации, то можно увидеть, что им будет «звучание» собственно двух тем: темы чувственной образности (эмоциональности, страстности) и темы духовной свободы, сопряженной с мотивами о величии и достоинстве человека.

Обратим внимание и на то, что во всех суждениях проявляются как явно, так и в подтексте оценочные характеристики образа. Причем не только однозначно позитивные, как, например, у Вакенродера, но и двойственные и отчасти негативные – например, у В. Г. Власова и С. М. Стама.

Сравним приведенные интерпретации образа Джоконды с весьма необычными интерпретациями образа, принадлежащими выдающемуся русскому мыслителю А. Лосеву и известному православному писателю И. Шмелеву.

А. Лосев интерпретирует произведение следующим образом: «Джоконда... тоже поразительный портрет. Во-первых, явно блудливый взгляд, не улыбка, а как-то очерчивается. Что-то страшное в этом есть, и на первом плане блуд, что-то блудливое, зовущее к наслаждению первого мужчину... Никакой духовности. Мещанину кажется, что загадочно. Ничего подобного. Главное тут как раз в том, что никакой таинственности нет. Вот где настоящее Возрождение. Он понял, что если от Бога отказался, то многое можно создать, и вот он извращенно сочетает раз-

ные вещи. В «Моне Лизе», хотя и поприличнее, но внутренне смрадно и отвратительно... Вот действительно Возрождение настоящее в своем крайнем выражении» (цит. по: [Бибихин, 2004. С. 201]).

Приведем еще одну характеристику портрета, данную А. Лосевым: «Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается, это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в котором кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим им скверным чувством... Мелкокорыстная, но, тем не менее, бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса» [Там же. С. 427].

А вот как воспринимает образ И. Шмелев: «Вся эта «Лиза» – вся – разгадка, и преголейшая: ну, кто же она?! Она... так ясно... – «похотливая лисица...» – вот кто. И – чуть раскосость... (лисица-то!). И еще – грязновата, сальновата и... потновата. Вот мое определение» [Шмелев, 2003. С. 337].

Обратим внимание на сходство восприятия и суждений об этой картине А. Лосева и И. Шмелева. Так, например, такие семантические характеристики образа, как «блудливый взгляд», «что-то блудливое» и «внутренне смрадно», данные А. Лосевым, являются, по сути дела, синонимичными таким ассоциациям И. Шмелева, как «похотливая лисица» и «грязновата».

В чем причина единомыслия Лосева и Шмелева в восприятии портрета? Исходя из какой системы ценностей они единодушны в его оценке? Почему она расходится с общепринятой в искусствоведении точкой зрения? Коснемся этих вопросов лишь кратко.

Если принять во внимание диалогичность отношений, возникающих между произведением искусства и воспринимающим его человеком, то становится совершенно очевидным следующее. Ответы на эти вопросы следует искать одновременно как в самой картине, в интенции художественного текста (Ф. Шлейермахер), так и за ее пределами, а именно: в интенции, «горизонте понимания» воспринимающих субъектов

(Э. Гуссерль), в определенной настройке их «духовной оптики».

Исходя из этого можно сказать следующее. С одной стороны, критические суждения А. Лосева и И. Шмелева и содержащаяся в них негативная оценка картины выражают ценностные ориентиры их мировосприятия, обусловленные православным мировоззрением авторов. И поэтому такое восприятие картины и такие ее интерпретации могут быть истолкованы как выражение неприятия ими гуманистических ценностей культуры Возрождения в результате конфликтного взаимодействия аксиологических полей Ренессанса и русской православной культуры.

С другой стороны, суждения А. Лосева и И. Шмелева инспирированы и самой картиной. Ведь, в самом деле, обозначенные ими характеристики образа Джоконды являются по своей сути не чем иным, как семантическими производными от темы *свободы*, величия и достоинства человека. А точнее, смысловыми производными от ее оппозиита – противоположной, «обратной стороны» свободы – *вседозволенности и произвола*.

В подтверждение этой мысли обратимся к словарю по философии, в котором читаем: свобода «традиционно раскрывается через систему субординированных понятий («свобода от», «свобода для», воля, произвол, необходимость, отчуждение, ответственность и ряд других)»; «...свобода, не стесненная никакими культурными установлениями, превращается в свою противоположность – произвол, полную внутреннюю и внешнюю несвободу» [Философия..., 2001. С. 382–383]. Об этом же, то есть о двух сторонах свободы – положительной и отрицательной, писал и Н. Бердяев [Бердяев, 2006. С. 181, 183]. Аналогичным образом рассуждает о свободе поэт и прозаик О. Николаева: «Свобода предстает человеку во всей своей двусмысленности и “двуличии”: действительно, существуют как бы два лика свободы – темный и светлый, две стороны ее – отрицательная (свобода *от*) и положительная (свобода *для*), два качества – “безосновная” свобода “в ничто” и свобода, укорененная в добре, обретенная в истине, свобода во Христе» [Николаева, 2002. С. 114].

Нам представляется, что именно такой «темный лик» свободы, «низшей свободы» (О. Николаева), «отрицательной свободы» (Н. Бердяев) и увидели в образе Джоконды А. Лосев и И. Шмелев. Кстати, и не отсюда ли у С. М. Стама возникает двойственное впечатление от ее образа – как одновременно прекрасного и холодновато-иронического, обманчивого, а также его восприятие как источника красоты, на дне которого – горький осадок.

Свобода антиномична, как антиномичным, противоречивым оказалось и «прочтение» разными авторами темы духовной свободы, запечатленной в шедевре Леонардо да Винчи.

Затрагивая проблему антиномий (антиномизма) и понимая ее методологическую важность в контексте данной статьи, проведем краткий теоретический экскурс в эту проблематику. Феномен антиномизма понимается нами в соответствии с представлениями, сложившимися о нем в русской философской школе и, в частности, в трудах П. Флоренского, как «особый способ соединения противоположностей, который заключается не в ликвидации, не в снятии противоречий, а в непрерывной пульсации, балансировании между ними»¹.

Явление антиномизма онтологически укоренено в самом бытии человека, в структуре человеческого сознания и мышления, о чем размышляли многие мыслители, начиная с ранней античности. Современные ученые указывают на включенность антиномического дискурса «во внутреннюю семантику европейской культуры в качестве ее архетипического контекста и кода» и на его проявление «в качестве необходимого инструмента анализа парадоксальных явлений культуры» [Уваров, 1995. С. 14].

Следует сказать, что во многих философских и культурологических работах практикуется использование понятия «антиномии» как синонима «бинарным оппозициям». И действительно, объединяет эти категории общая внешняя структура – двоичность. И на структурном уровне они совпадают. Однако категории «бинарность» и «антино-

мизм» не совпадают на уровне смыслового содержания. Это легко обнаружить в практике словоупотребления этих понятий и их синонимов в научном языке, в языковом сознании.

Так, например, как «родственные» по смыслу бинарным оппозициям часто используются такие термины, как «дихотомия», «диады», «двоичные оппозиции», «двоичные структуры», «опозиционные пары», «дуальность», «дуальные противопоставления». Заметим, что в самом значении этих терминов, в семантике слов акцентируется прежде всего структурный, двоичный аспект, как и в бинарности. В качестве же синонимов понятию «антиномия» употребляются другие выражения: «противоречие», «парадокс», «парадоксальность», «апория», «диалектичность», «двойственность» (не двоичность!), «проблемность», «антиэтичность». Их семантика связана с феноменом двойственного, противоречивого внутреннего смысла и имеет ярко выраженный ценностно-смысловой аспект.

Назовем еще ряд понятий, которыми принято обозначать смысловую двойственность явлений. К ним относятся: «бимодальность», «амбивалентность», «амфиболичность», «дипластия сознания», «аффективное противоречие» (Л. С. Выготский), «плиромность» (В. В. Медушевский). Эти понятия активно используются в филологии, психологии, искусствоведении, синергетике. Подчеркнем, что в некоторых случаях, в зависимости от содержательно-контекстуального их наполнения, они могут пересекаться по своему значению с «антиномиями».

Особым образом выделим понятие «аффективное противоречие», развиваемого в работах Л. С. Выготского. С помощью него ученый раскрывает, на наш взгляд, антиномичность восприятия произведений искусства, внутреннюю противоречивость эстетической реакции. Суть «аффективного противоречия» как закона эстетической реакции заключается в следующем: в художественном произведении всегда заложено некоторое внутреннее несоответствие, противоречие между материалом и формой. А эстетическая реакция «заклучает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в заверши-

¹ См.: Егорова С. Б. Антиномизм и диалектика в учении П. А. Флоренского. URL: <http://www.sgu.ru/files/nodes/37295/egorova.doc>.

тельной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение... катарсис» [Выготский, 2000. С. 292].

Выделим также понятие «плиромность» (греч. *плирома* – полнота), которое используется В. В. Медушевским для раскрытия духовного смысла произведений искусства. Плиромность являет собой феномен одномоментного сопряжения несовместимого, совмещения несовместимого, соединение несоединимого и, обязательно предполагает «внутреннее их самогласие», плиромное единство [Медушевский, 2002. С. 160–178]. В этом – ее суть. В качестве примеров назовем такие пары, заимствованные из работы В. В. Медушевского [13]: покаяние и хвала, печаль и радость, смирение и христианское достоинство, духовная самособранность и легкокрылая свобода, мягкость и сила.

Анализируя церковную и светскую музыку, В. В. Медушевский раскрывает проявления плиромности на уровне интонационного содержания, внешней формы (композиции), на уровне духовного содержания понимания и восприятия произведений искусства. Плиромность, «закон плиромности» есть «внутренний сущностный закон высокого искусства...» [Там же. С. 177].

Нельзя не обратить внимание на тождественность понятий «плиромность» и «антиномичность». Не случайно В. В. Лепяхин обозначает те же самые духовные состояния и христианские понятия и, в частности, «радостопечалие», термином «антиномичность»². В чем же тогда их отличие?

Эти понятия различаются логическими акцентами, по-разному проставленными в содержании каждого из них. Понятие «антиномия» высвечивает свою суть прежде всего как противоречие, как соединение противоположностей, образующих единство. «Плиромность» же – это сначала полнота, целостность, а затем уже – двуединство, образованное противоположностями. Интересно заметить, как с помощью терминологии может меняться ракурс зрения на одно и то же явление, и оно начинает «играть» различными своими смысловыми гранями. Так,

если взглянуть на феномен «радостопечалие» под углом зрения «дипластии сознания», как, например, сделано в работе И. П. Кладовой [2008. С. 307–308], то оно начинает «звучать» новыми смысловыми обертонами.

Отметим еще одно отличие понятий – образно-смысловое. Само слово «антиномия» по своему смыслу изначально связано с логическими суждениями, главное в нем – это рассудочное начало. Слово же «плиромность» несет в себе духовный смысл. Как объясняет В. В. Медушевский, оно имеет евангельское происхождение и используется в русской религиозной философии [Медушевский, 2002. С. 160]. В этом отношении, понятие «плиромность» как духовное по своему значению видится более адекватным для раскрытия духовного смысла и содержания произведений искусства.

Завершая экскурс в проблематику антиномизма, выделим три методологически важных момента. Во-первых, категории «бинарность» и «антиномичность» могут выступать синонимичными только при условии обязательного наличия смыслового противоречия между оппозициями. Во-вторых, понятия «бинарные оппозиции» и «антиномии» соотносятся между собой примерно так же, как внешняя форма с внутренним содержанием, как «план выражения» с «планом содержания». Наконец, в-третьих, бинарные оппозиции на структурном уровне можно рассматривать как различные способы выражения антиномий.

С помощью оппозиций могут быть описаны не только антиномичные отношения, но и многие другие семантические отношения, а также формообразующие принципы и художественные приемы, если они бинарны по своей структуре. В качестве примеров назовем такие семантические отношения из области структурной семантики (логики, семиотики, филологии), как контражность, контрадикция, эксцепция, комплементарные отношения, конъюнкция, антонимия (антонимы).

Принцип бинарности лежит в основании различных формообразующих принципов и художественных приемов: принципа контрастности, принципа обратимости (С. С. Гончаренко) и производного от него принципа зеркальной симметрии, фракталь-

² См.: Лепяхин В. В. Нераздельно и неслиянно. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35887.php>.

ности («самоподобия»), художественных приемов контраста, конфликта, контрапоста, оксюморона и др.

Вернемся к картине и рассмотрим ее в аспекте бинарной структуры художественного текста и сквозь призму антиномической проблематики. Подобные ракурсы раскрывают удивительный художественный мир картины, созданный путем совмещения антиномичных, противоречивых образно-смысловых ее планов. Назовем, например, такие: образ человека – образ природы (Космоса); телесное (материальное), чувственное – духовное, идеальное; непринужденность, естественность – «позированность», театральность, искусственность; мужское начало – женственность, мягкость облика; высокомерие и надменность – ум и благородство; чувство превосходства – величие и достоинство; улыбка насмешливая, ироничная, лукавая – улыбка печальная грустная; хищность – смущенность и робость; самодовольство, наглость – мечтательность, нежность, кротость, смирение; выражение глаз умное – выражение холодное, насмешливое, ироничное; образ человека – сходство с животным («лисость»); статика (поза, тело, руки) – динамика и изменчивость («оживающая» улыбка); покой – напряжение (эмоциональное напряжение в мимике); устойчивость, приземленность – неустойчивость, полетность; величественность, царственность позы – грациозность и изящество в пластике тела и т. д.

В методологическом плане при описании смысловой структуры образа в виде системы ценностно-смысловых оппозиций мы опирались на замечательную работу Л. Ю. Фуксона «Чтение» [2007].

Эти смысловые противопоставления (а их ряд, разумеется, может быть продолжен), образуют два полюса бинарной структуры смыслового содержания образа. Они «поляризуют» художественный мир произведения и наполняют произведение многослойной семантикой, порождая смысловую глубину и антиномичность художественного образа (вспомним еще раз «аффективное противоречие» Л. Выготского). И тем самым во многом определяют двойственность (амбивалентность) и многовариантность ее восприятия и понимания. А также делают возможным толковать художественный

смысл произведения абсолютно противоположным образом. В чем мы убеждаемся при сравнении, например, интерпретаций «Джоконды» Вакенродера и С. М. Стама с интерпретациями А. Лосева и И. Шмелева.

В связи с этим выскажем *a priori* такую мысль. Антиномичность художественного смысла требует антиномичного способа его выражения и антиномичных же методов его анализа и восприятия. А за антиномичной структурой художественного текста скрывается антиномичность смысла. Но раскрытие этого тезиса и его обоснование – тема отдельной работы.

Укажем еще на несколько факторов, которые тоже обуславливают двойственное восприятие картины, предопределяя вариативную множественность ее интерпретаций. Например, на присутствующее в картине конфликтное взаимодействие разнонаправленных стилевых факторов – натурализма, реалистичности изображения с идеализмом и символичностью; на сочетание конкретности художественного языка с его обобщенностью и символизмом; на жанровую двойственность картины, которая обнаруживается в «эхе» образа Мадонны, преломленного в портретном жанре.

Совершенно бесспорно, что этот шедевр Леонардо да Винчи, будучи многомерным и символически многослойным, является источником множества смысловых (семантических) противоречий и обладает колоссальным запасом жизненности, которая, по-нашему мнению, обеспечивает ему две удивительных способности. Первая из них – это способность радикально менять свой бытийный статус, что мы и наблюдаем в постмодернистских формах работы с образом Джоконды (они перечислены в начале статьи). Вторая – это способность претерпевать при этом самые различные реконструкции образа, связанные с актуализацией в новых условиях бытования тех или иных смысловых граней. Какие же именно смыслы «прочитывает» и актуализирует постмодернизм при работе с этим шедевром? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к его характеристике.

Общепринято в качестве главных характеристик постмодернизма выделять такие черты: релятивизм и плюрализм, дух иронии, нигилизм, цинизм, отсутствие иерар-

личности и шкалы ценностных оценок культурного наследия. В искусстве постмодернизма, как отмечает У. Эко, именно ирония, а также игра и занимательность являются главными принципами создания художественных произведений, а цитата и цитатность – способом и формой постмодернистского произведения [Эко, 1989. С. 427–468]. Кстати, отсюда и установка на ироническое цитирование произведений мировой культуры.

Для постмодернистской культуры – «культуры *mix*» – характерно также смешение высокого и низкого во всех видах искусства, «взаимопревращение» элитарного и массового, взаимопроникновение повседневной и художественной сфер, игра с китчем.

С учетом этих особенностей постмодернизма представляется естественным и даже закономерным ироничное – чтобы не сказать «слишком вольное» – обращение с образом Джоконды во многих реинтерпретациях.

Легко заметить, что в обозначенных характеристиках постмодернизма проглядывают те смысловые грани образа Джоконды, которые мы видим в интерпретациях А. Лосева,

И. Шмелева, отчасти – в характеристике С. М. Стама. А именно те духовно-психологические характеристики образа, которые связаны с «темным ликом» свободы. И именно их постмодернизм актуализирует в своих многочисленных реинтерпретациях «Джоконды». Вспомним еще раз отрицательные ценностно-смысловые обертоны в реинтерпретациях М. Дюшана, С. Дали, С. Параджанова и стилистические приемы «снижения» образа.

Нам представляется, что именно этими семантическими, аксиологическими характеристиками творение Леонардо да Винчи, вступая в диалог с ценностными ориентациями постмодернизма, оказалось созвучным, сходным и общим с ними.

Таким образом, рассматривая феномен реинтерпретаций образа «Джоконды» в русле антиномической проблематики и в аспекте бинарной структуры художественного текста, мы можем констатировать следующее: в многочисленных реинтерпретациях картины преобладает плоское, «односторон-

нее прочтение» оригинала, происходит сознательное разрушение целостности и антиномичной глубины многомерного образа «Джоконды». Выражается это в подавлении одного полюса бинарной структуры смыслового содержания картины – темы духовной свободы, и в форсировании другого полюса – «отрицательной свободы».

Задумавшись в связи с этим еще над одним вопросом: можно ли по характеру реинтерпретаций «Джоконды» (и других шедевров мирового искусства) судить о духовном здравии или болезни современного общества? Но размышление на эту тему выводится за рамки настоящей статьи.

Список литературы

Бердяев Н. Смысл творчества. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2006. 414 с.

Бибихин В. В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Ин-т философии, теологии и истории Св. Фомы, 2004. 416 с.

Власов В. Г. Стили в искусстве: Словарь имен А–Л. СПб.: Кольна, 1996. Т. 2. 543 с.

Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусствовед. наук. Саратов, 2009.

Воробьева Е. Ю. Бинарность и ее архетипические основания: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2005. 23 с.

Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 416 с.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М.: Искусство, 1978. Т. 1.

Кладова И. П. О природе сакрального символизма в музыке (из опыта психобиографии А. Шнитке). // Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление: Сб. материалов Всерос. науч. конф. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2008. 316 с.

Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. СПб.: Амфора, 2005. 414 с.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.

Медушевский В. В. Церковная и светская культуры // Слово современнику. Минск:

Изд-во Православного Братства во имя Архистратига Михаила, 2002. 224 с.

Николаева О. Православие и свобода. М.: Изд-во Моск. Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. 398 с.

Рычкова Ю. А. Краткая история живописи. М.: РИПОЛ Классик, 2002. 448 с.

Стам С. М. Высокое Возрождение: идейное содержание, социальные истоки, общественное значение // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. 232 с.

Уваров М. С. Антиномический дискурс в европейской культурной традиции: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1995.

Философия: Краткий тематический словарь. Ростов н/Д: Феникс, 2001. 416 с.

Фуксон Л. Ю. Чтение. Кемерово: Кузбасвузиздат, 2007. 223 с.

Шмелев И. С. и Бредиус-Субботина О. А. Роман в письмах. М.: РОССПЭН, 2003. Т. 1. 760 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя Розы. М.: Кн. палата, 1989. 496 с.

Материал поступил в редколлегию 24.07.2010

E. S. Guseva

**THE IMAGE OF «GIOCONDA» IN MODERN REINTERPRETATIONS OF THE PAINTING
(ANTINOMY OF ARTISTIC SPIRIT OF THE PAINTING)**

In the paper has been made an attempt to comprehend the phenomenon of «Gioconda» Leonardo da Vinci reinterpretation in the culture of postmodernism. Basing on a binary principle and analyzing a artistic text of the original; analyzing the interpretations of the painting made by famous scientists and thinkers, the author reveals semantic multidimensionality of the image and antinomy of artistic spirit of «Gioconda». Trying to understand what picture meanings are actualized in postmodernism works, the author points to distraction of antonymic profundity of semantic multidimensionality of the image of «Gioconda» and to the to the one-sided interpretation of theGioconda's meaning in modern reinterpretations of the painting.

Keywords: postmodernism, reinterpretation, interpretation, binary principle, binary oppositions, antinomies, a binary structure of a artistic text, antinomy of artistic spirit.