

«ДОН ТЕНОРИО». FLASHTHEATRE АНАТОЛИЯ ЧЕЧИКА. ЦИФРОВАЯ ПАМЯТЬ О ПРОШЛОМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ДИСКУРСЕ

Анастасия Ю. Королева

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
korolevaanastasia@rambler.ru

Аннотация. Наш современник Анатолий Чечик принадлежит к числу «умных» художников, чье творчество всегда содержит в себе культурную память о прошлом и требует от зрителя значительного интеллектуального бэкграунда, необходимого для понимания семантических аспектов произведения. Один из вечных образов мировой литературы Дон Жуан Тенорио представлен художником в XXI столетии в мире цифры. На примере произведения флэш-театра анализируются его архетипические свойства: какие из них все еще актуальны, а какие остались в прошлом. Благодаря новым технологиям художник легко манипулирует произведениями искусства разных эпох, используя их в качестве актеров, каждый из которых играет свою роль. Опираясь на содержание, которое было вложено в них десятилетия, столетия, а иногда и тысячелетия назад, автор играючи создает драматургию, режиссирует зрелище, вскрывая новые смыслы традиционного сюжета и одновременно демонстрируя вечные истины, актуальные и в новом мире.

Ключевые слова: Анатолий Чечик, Flashtheatre, Дон Жуан Тенорио, вечные образы, цифровое искусство, культурная память, интертекстуальное искусство

Для цитирования: Королева А.Ю. «Дон Тенорио». Flashtheatre Анатолия Чечика. Цифровая память о прошлом в изобразительном дискурсе // Academia. 2021. №3. С. 271–281.
DOI: 10.37953-2079-0341-2021-3-1-271-281

“DON TENORIO”. ANATOLY CHECHIK’S FLASHTHEATRE. THE DIGITAL MEMORY OF THE PAST IN THE VISUAL DISCOURSE

Anastasia Yu. Koroleva

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; korolevaanastasia@rambler.ru

Abstract. Our contemporary Anatoly Chechik is one of the so called ‘clever’ artists. His creations always contain cultural memory of the past and require deep and extensive intellectual background from the viewer for the understanding of semantic aspects of the artwork. The article considers the representation of Don Juan Tenorio – one of the eternal images of the world literature – in digital art. The author analyzes his archetype, what traits are outdated and what still actual on the basis of the Flash-theater experience. The new technology enables the artist to manipulate the art objects from different epochs and use them as actors, playing their roles depending on their original content. This way the artist-protagonist directs the dramaturgy of the action, opening the new meaning and showing the actuality of the eternal in today’s world.

Keywords: Anatoly Chechik, Flashtheatre, Don Juan Tenorio, eternal image, digital art, cultural memory, intertextual art

For citation: Koroleva, A. Yu. (2021), “Don Tenorio Flashtheatre of Anatoly Chechik. The digital memory of the past in the visual discourse”, *Academia*, 2021, no 3, pp. 271–281.
DOI: 10.37953-2079-0341-2021-3-1-271-281



Ил. 1. Анатолий Чечик. «Дон Тенорио». Flashtheatre. 2013.

Flashtheatre (анимационный театр) Анатолия Чечика — поистине уникальный образец современного визуального искусства. Это не имеющее аналогов художественное явление ярко отражает ряд важнейших аспектов искусства пост- (а возможно, уже постпост- или даже мета-) модернизма [Павлов 2019].

Художник Анатолий Чечик (р. 1953) — выпускник архитектурного факультета Киевского государственного художественного института (1976), впоследствии сотрудник «Киевпроекта», лауреат первой и третьей премий конкурса на реконструкцию Бессарабской площади в г. Киеве. Член Союза архитекторов с 1980 г. С 1978 г. работал в различных театрах Украины художником-постановщиком (Киевский городской театр кукол, Киевский академический театр И. Франко), с 1988 по 1991 гг. — в студии экспериментальной графики в Доме творчества в Тбилиси. С 1992 г. живет в Москве. В 2007–2009 гг. — руководитель курса факультета сценографии Российской академии театрального искусства. С 2010 г. создает флэш-театр [Чечик 2021].

В первую очередь стоит отметить видовую неопределенность флэш-театра. Принадлежа к разряду медиаискусств (цифровых искусств), он, строго говоря, не является ни разновидностью видео-арта (хотя бы из-за отсутствия видеосъемки как инструмента подачи), ни собственно анимационным фильмом, о чем говорит и сам художник, рассказывая в одном из интервью [Рубанов 2016], что его работу трижды не принимали на фестиваль анимационных фильмов как несоответствующую заявленному виду искусств, несмотря на набор, казалось бы, абсолютно мультипликационных методов работы¹. Как бы то ни было, он однозначно принадлежит к изобразительным искусствам, освоившим сегодня в том числе и цифровое поле [Wands 2006; Bethge 2015]. Произведения флэш-театра (а на сегодняшний день их уже шесть), будучи абсолютно самостоятельными объектами, несущими в себе художнический опыт и индивидуальные переживания автора и возникшими в определенном культурно-историческом контексте, фиксируют в цифровом мире память о прошлом и рефлексию современности по поводу «вечных тем» в искусстве, пользуясь интертекстом — главным языком постмодернизма.

«Дон Тенорио» (2010) — первый опыт в ряду произведений флэш-театра, составляющих пеструю мозаику иллюстраций к произведениям мировой литературы и представляющих своего рода авторское прочтение истории литературы, истории культуры, вообще истории человечества. «Дон Тенорио» Чечика, как и положено произведению искусства Новейшего времени, — многослойный пирог, где с каждым прочтением открывается все больше значений. За мастерски сделанной вещью, за визуально красивой картинкой, за глобальным идейным содержанием неожиданно вырисовывается личность самого художника, проговаривающегося о себе образами из любимых произведений

¹ В 2015 г. «Дон Тенорио» все же был показан в рамках Большого анимационного фестиваля в Москве.



Ил. 2. Анатолий Чечик. «Дон Тенорио». Flashtheatre. 2013.

искусства (среди которых лидирует Диего Веласкес), литературы, кинематографии. Он рассказывает нам о себе и об истории, о месте женщины в историческом развитии общества, об отношениях мужчины и женщины языком истории искусств. С его помощью зрителю открываются высшие смыслы, порой даже незаметные для самого автора.

Уже в названии произведения мы сталкиваемся с одной из главных особенностей творчества «умного» художника А. Чечика — с ее неперменной интеллектуальной составляющей, изысканной игрой ума и обширным цитированием, требующим от зрителя значительного культурного бэкграунда, без которого невозможно проникновение в смысл произведения, что превращает его в подобие ментального ребуса. Из всех возможных имен (точнее, звучаний имени) протагониста — Дон Жуан, Дон Гуан, Дон Хуан, Дон Джованни — художник выбирает самое неочевидное, не считаваемое мгновенно абсолютно всеми зрителями, но понятное лишь тем, кто помнит имя героя произведений испанской литературы XVII века — Дон Жуан Тенорио, как бы с самого начала требуя от своего зрителя определенного уровня развития.

Тенорио — древняя аристократическая фамилия, служившая когда-то знаком принадлежности персонажа к определенному социальному слою, здесь скорее призвана обозначить такое его архетипическое свойство как любвеобильность, ибо является своего рода говорящей фамилией, в основе которой лежит испанский глагол *tener* — «иметь, обладать». Обращение к первоначальному наименованию героя заставляет нас моментально вспомнить всю историю бытования сюжета в мировом искусстве, интерпретация которого, как, собственно, и семантика образа главного героя, во многом зависят от эпохи, словно фиксируя социальное, философское и ментальное изменение общества в истории Нового и Новейшего времени [Багно 2000, Можяева 1989, Погребная 2016].

Так, впервые появившись в испанском средневековом фольклоре и в барочной пьесе Тирсо да Молина «Севильский соблазнитель, или Каменный гость» (ок. 1630), он обретает черты героя-любовника, не знающего страха на пути коллекционирования побед, насмешника, отказывающегося от покаяния, поскольку это-то он еще обязательно успеет. В комедии Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665) он предстает откровенным святотатцем, заслуживающим осуждения со стороны представителей добропорядочного буржуазного общества. Удивительная метаморфоза происходит с ним в знаменитой опере «Дон Джованни, или Наказанный развратник» (1787), где назидательному сюжету либретто Лоренцо да Понте, выстроенному в соответствии с требованиями классицистического противостояния разума (долга) и эмоций (страсти), как будто не совсем соответствует чувственная музыка Моцарта, впервые привносящая в хорошо известную историю новый и, вероятно, не совсем ожидаемый на пике популярности просветительства контекст, заставляющий зрителя (слушателя) откровенно сочувствовать



Ил. 3. Анатолий Чечик. «Дон Тенорио». Flashtheatre. 2013.

и сопереживать герою, погрязшему в грехе. Моцарт как бы возводит его страстность и чувственность в ранг архетипических свойств, превращая героя в метафору самой жизни, которая демонстрирует одновременно слабость человека и всеислие любви. Дон Жуан XIX века перестает быть коварным соблазнителем, а его характеристики становятся все более разнообразными: то он загадочный путешественник, благосклонно принимающий внимание женщин, в одноименной поэме Байрона (1818–1823), то разочарованный странник, почти Люцифер, ищущий божественной красоты, в новелле Гофмана (1812), то способный на сильное искреннее чувство герой повести Пушкина («Каменный гость», 1830) и оперы Даргомыжского (1866–1869). Главное его качество — сложность внутреннего мира, порой дополненная способностью к рефлексии.

К началу XX века сюжет занимательной пьески постепенно начал редуцироваться, оставляя герою лишь имя как способ его идентификации. Одно имя Дон Жуана теперь «конденсирует в себе сюжет, то есть свернутый текст» [Погребная 2016, с. 43], мифологему. «Попадая в новые культурно-исторические аспекты и художественные контексты, она наращивает свой смысловой потенциал и одновременно реализует прежний» [Погребная 2016, с. 43]. Будучи хранителем этой культурной памяти, Дон Жуан постепенно превращается в символ, архетип, универсальный образ судьбы человечества и Вселенной. XX век словно бы освобождает героя от сюжетных рамок, бесконечно травестируя, пародируя или помещая его в парадоксальные обстоятельства, что иногда приводит к появлению далекого, а то и вообще противоположного первоначальному смысла (С. Рафалович «Отвергнутый Дон Жуан», 1907; Б. Шоу «Дон Жуан рассказывает», 1901–1903; Н. Гумилев «Дон Жуан в Египте», 1911; М. Фриш «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», 1969 и др.).

Таков не тяготящийся исторически сложившимся амплуа Дон Жуан Тенорио А. Чечика. Мы можем однозначно сказать, что это герой нашего времени. В начале ролика он представлен как «уверенный пользователь ПК», что позволяет заподозрить в герое *alter ego* художника. Это именно он, Дон Жуан Тенорио, является художником-акционистом, то ли создающим свое очередное творение, то ли пишущим историю. В финале же рядом с ним появляется прелестная девушка, наша современница, визуальный образ которой соответствует моде панк- и даже постпанк-культуры, сформировавшейся не ранее 80-х годов XX века, с элементами модного «лука» 2000-х годов. Вообще в рассматриваемой «театральной» миниатюре героя мало. Он появляется на середине второй минуты; мы видим, что он немолод; за его спиной вековая олива, сфотографированная художником в Гефсиманском саду в Иерусалиме. Память места заставляет время остановиться. Герой примеряет на себя еще одну роль — он «вечный жид», истинный Дон Жуан: человеческая жизнь течет, меняются религии, обстоятельства, моды, истории о нем обретают новый контекст, новые сюжетные повороты и новые смыслы, а он не изменяет ни себе, ни своему амплуа, и самое главное — он бессмертен.



Ил. 4. Анатолий Чечик. «Дон Тенорио». Flashtheatre. 2013.

Он представлен в окружении гор, над которыми, широко расправив крылья, летает орел, не оставляющий сомнений в героическом характере протагониста. У него в руках ноутбук, в его модных солнцезащитных очках отражается вся та феерическая вереница образов, которые и являются главными действующими лицами. До конца не ясно, существуют ли они в действительности или герой видит их на экране компьютера, а может, они живут в его воображении, являются его воспоминаниями или мечтаниями. Главное в другом: как и три столетия назад, музыку заказывает именно он, с легкостью меняя ритмы испанского Канте хондо (высокого/глубокого пения) на революционный гимн „Ah! ça ira“ в исполнении Эдит Пиаф, а его, в свою очередь, на церковные песнопения и романтические мелодии.

В первые секунды на темной площадке сцены появляется выхваченная светом прожектора фигура Афродиты и раздается отвратительный крик павлина — намек на аристократический, придворный характер места действия и в тоже время цитата из текста М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», где открывающий первое действие голос павлина никак не предвещает нетривиальную концовку пьесы, заставляя нас вспомнить, что птица с роскошным хвостом — не только принадлежность дворцовых зверинцев, но еще и атрибут богини Геры (Юноны), покровительницы брачных уз.

Осветившаяся сцена представляет зрителю целую труппу, состоящую из статуй обнаженных и полубнаженных женщин. Из полутьмы проступают буквы названия „Don Tenorio“, в ту же секунду безжалостно расстреливаемые амуром и спешно стираемые невесть откуда взявшимся веласкесовским карликом, которому еще предстоит сыграть свою роль. Архитектурные декорации и звуковой ряд телепортируют зрителя на родину героя, в Испанию. Действие начинается.

Главная сюжетная линия — проходящее сквозь века шествие женских персонажей, составляющих внушительный список любовных побед героя. Именно на мозаичной картине этих образов строится повествование Чечика, в их визуальной истории — вся соль произведения. Нескончаемая смена женских образов отражает изменчивость жизни. Персонажами анимационного театра здесь становятся художественные произведения прошлого: представители греческой античности и классического искусства в лице (а точнее, в затылке) неонатической Каллипиги, «Трех граций» и прочих классических и эллинистических венер, преобразующихся со временем в участниц средневековых карнавалов, в героинь испанских портретов XVII века, в рокайльных ветрениц, в иконы авангарда и поп-культуры, в участниц постмодернистских акций.

В мерном ритме стука каблуков и кастаньет течет время, одевающее женщин в платье-броню и корсеты, закрывающее их лица от постороннего взгляда. Отношение к женщине меняется, но приподними подол длиной юбки — и там все то же, что и в античности. Мимо Дона Тенорио, сидящего со своим компьютером в тени Гефсиманской

оливы, проходит процессия женских фигур в странных куклуксклановских колпаках, напоминающих убор палача (весьма востребованной при испанской инквизиции профессии), и мини-юбках, обнажающих красоту и привлекательность обольстительно длинных ног (не из-за них ли столько голов было сложено на плахе?). На своих плечах они несут носилки (катафалк?), под балдахином которого возлежит «Венера» Веласкеса, постаревшая, располневшая, вероятно, родившая нескольких детей и вообще напоминающая своими формами палеолитическую богиню-мать, с образом которой столетиями связывалась тема матриархальности, возможности продолжения рода — не столько эротическое, сколько обобщенно-витальное понимание женского начала. Прелестный амур, как и было задумано великим испанцем в XVII веке, держит зеркало, в котором отражается лицо Венеры, несущее отпечаток стремительно бегущего времени в узнаваемых чертах французской актрисы Бриджит Бардо — секс-символа 1950–1960-х гг., «Дон Жуана в юбке».

С большим юмором, как и положено истинному Дону Тенорио, художник преподносит тему смерти. Она призрачно напоминает о себе несущими катафалк-носилки персонажами под покрывалами, традиционно связанными с образом смерти в испанском театре. Тем неожиданней увидеть в их «внутренних покоях» первобытный образ праматери, с которым связана скорее тема продолжения рода, нежели прекращения жизни. Смерть показывает свое лицо и в следующем эпизоде. По улицам испанского города неспешно тащится осел, в его тележке лежит тело «Графа Оргаса», похороны которого спустя два с половиной столетия после его смерти получили всемирную славу благодаря кисти Эль Греко². Смерть забирает не только грешников, и в лице Дон Жуана будто насмехается над тем, что известный испанский праведник многое в жизни упустил. Женщины не хотят его отпускать, оплакивают его, провожая в последний путь, и не стесняются при этом демонстрировать свои прелести, как будто вовсе незамеченные усопшим.

Начало следующего акта возвещается очередным криком павлина и топотом знакомого карлика, изгоняющего старые порядки вон. Наш герой все так же сидит под кроной древней оливы — дерева Афины, богини мудрости и разума (как знать, не осмысляет ли он историю, свою в ней роль, значение женщин в ней?). Перед его глазами рассыпается в прах галантный век в лице фривольной картины Фрагонара «Счастливые возможности качелей». Игра закончена. Под бравые звуки революционного гимна „Ah! ça ira“ в исполнении Эдит Пиаф героини прошлого утрачивают свои лица, превращаясь в попсовые тантамарески. Дон Жуану это не нравится, и он рукой режиссера меняет пластинку. В напоминающем церковное пение многоголосии святых готического портала и вторящих им представительниц «золотой аристократии» отчетливо слышатся слова старинного французского романа: «Восторг любви — лишь миг продлится он, любви печаль целый век будет длиться...»³. Иронично трогательная роль отведена здесь статуе христианского мученика св. Дионисия (ил. 5), покровителя французских королей и города любви Парижа, потерявшего в конце земного пути голову (уж не от танцующих ли вокруг него изящных женских ног?) и держащего ее, поющую, в собственных руках.

Но неугомонный карл, исполняющий роль рока, судьбы или неумолимо текущего времени, снова возвращается и меняет декорации. Революционные мотивы приносят новые эстетические идеалы. Иконы авангарда вроде «Черного квадрата» превращаются в гильотину, которая рубит «золотые головы». Карлик пробует себя в роли художника — творца истории. На сцену выходит «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» отца модернизма Марселя Дюшана. Наш герой брезгливо поджимает ноги, уступая дорогу новому, но не покидает своего места в тени оливы. За «Обнаженной» следует «Свобода»

² Реальный граф Оргас ди Гонсало Руис, отличавшийся большой набожностью благотворитель толедской церкви Сан-Тома, умер в 1312 г., а знаменитая картина Эль Греко, изображающая целый ряд современников художника на траурной церемонии, мистически совершаемой над телом усопшего святыми раннехристианских времен, была написана только в 1586–1588 г.

³ Восторг любви — лишь миг продлится он, любви печаль целый век будет длиться.
Я бросил все ради милой девицы. Но ей другой уже мил — и умчалась, как сон.
Клялась любить до скончания времен, пока в реке будут воды струиться.
Течет, течет бесконечно водица, но я любви уж навеки лишен.
Восторг любви — лишь миг продлится он, любви печаль целый век будет длиться.
Пер. Ирина Олехова



Ил. 5. Св. Дионисий, XIII в. Статуя бокового, северного портала трансепта собора Нотр-Дам, Париж.



Ил. 6. Энди Уорхол. Мэрилин Монро. 1962. Тэйт галери, Лондон.

в издании Эжена Делакруа и «бабы-солдатки» Александра Дейнеки, за ними возникает образ еще одного секс-символа XX века — Мэрилин Монро, чья задравшаяся юбка мультиплицируется в глазах Тенорио на манер шелкографических композиций Э. Уорхолла (ил. 6). Карлик тем временем обращается к боди-арту, виртуозно переделывая одну часть женского тела в другую, словно намекая на те возможности моделирования тела, которые стали достижением ушедшего столетия. Неожиданно возникающая на сцене Великая китайская стена вызывает к жизни воспоминание о самом остром переживании проблемы телесности («Ритм о», «Отношения в пространстве», «Коммунистическое тело, Капиталистическое тело» и др.) в творчестве «бабушки современного перформанса» Марины Абрамович, совершившей многокилометровое путешествие навстречу расставанию со своим Дон Жуаном — Улаем. Символизирующая стойкость, твердость и нерушимость стена неожиданно заполняется выстроившимися как на кастинге телами обнаженных красоток разлива конца XX века. Краткость земной жизни, мига, наполненного наслаждением, произведения искусства, которое может создаваться и также быстро рассеиваться, иногда прямо на глазах у зрителя — одна из важнейших тем Христо Явашева, прославившегося упаковыванием крупных архитектурных и природных объектов (ил. 7). Упаковывая Великую китайскую стену и «мумифицируя» орду моделей, автор перформанса о жизни Дон Жуана призывает нас помнить не только о смерти, но и о жизни, ценить каждый ее момент, наслаждаться отношениями, возможностями, разнообразием национальных и религиозных культур. В духе абсурдизма начинается гроза, на переднем плане растут психоделические мухоморы (как символ разложения и портал в другую реальность), в глубине проплывает силуэт беременной женщины, напоминающий о том, как выглядит лицо актуального искусства сегодня («Непорочная мать» Дэмиана Хёрста) (ил. 8). Здесь, пожалуй, будет уместно вспомнить и о том, как заканчивается история обретшего покой в семейных узах Жуана Макса Фриша. Явление богини-матери в первом действии оправдывается, смысл жизни видится в возможности ее продолжения. Смерть в образе «Мрачного жреца»⁴ Бэнкси (ил. 9) уплывает, как и положено, на запад — туда, где садится солнце, — становясь лишь повторяющимся эпизодом бесконечного жизненного цикла. Или совсем не так: новый Харон, в начале 2000-х неожиданно поселившийся вместе с прочими работами известного граффитиста на борту плавучего бристольского клуба «Текла», актуализирует совсем другую Смерть — смертную, ищущую жизни и борющуюся за нее, ироничную и переворачивающую традиционный мир «по ту сторону» с ног на голову. «Ванитас» конца XX века приобретает человеческое лицо, больше не пугает, становится ближе — и оттого еще неотвратимее

⁴ Роман «Мрачный жрец» (1991) является одиннадцатой книгой эпопеи «Плоский мир» английского писателя Т. Пратчетта.



Ил. 7. Христо Явашев. Рейхстаг. 1995. Берлин.



Ил. 8. Дэмиэн Хёрст. Непорочная мать. 2005. Нью-Йорк.

ощущается приближение смерти и острее чувствуется быстротечность жизни. Жанр ироничного фэнтези, построенный на обязательном использовании архетипических образов и сюжетных ходов, изящно закольцовывает нарисованную художником историю.

В качестве послевкусия от созерцания всего этого калейдоскопического карнавала, длящегося 9 минут 33 секунды, остается мощное впечатление витальности эротического начала, радости бытия и наслаждения от произведений подлинного искусства. А всеохватность и бескрайность «времени и места» показывает власть любви над людьми во все времена, во всех концах Земли.

Очередной крик павлина — эпилог: Дон Тенорио сидит за роялем, наигрывает очаровательной спутнице старинный французский романс «Восторг любви», она напевает ему голосом «палеолитической Венеры» с картины Веласкеса (в исполнении Бриджит Бардо из фильма Р. Энрико «Ромовый бульвар» 1971 года), а он смакует жизнь, как хорошее вино. Освободившись от традиционного амплуа, он перестает быть грешником и распутником, он не испытывает потребности в покаянии. Да и каяться не перед кем. Тот Бог, которым пугал Командор, уже давно «умер». Любовь придет смысл человеческому существованию и оправдывает его. Как в древности античные авторы оправдывали войны красотой (Горгий «Похвала Елене»), так, оглядываясь на человеческую историю, многое можно оправдать любовью. Может быть, именно Любовь становится тем Богом, который прощает, принимает и карает, которому человек поклоняется вечно, вне зависимости от географии своего бытования, культурных традиций, вероисповедания и положения на хронологической шкале истории. Тонко уловив новое прочтение сюжета, красной линией проходящего сквозь несколько столетий человеческой истории, художник словно возвращается к утверждению вечной истины «Бог есть любовь».

Своеобразной параллелью прекрасной серии А. Чечика можно назвать проект итальянского писателя А. Барикко „Save the story“, также появившийся в 2010 г. и ставший одновременно инструментом популяризации классических произведений мировой литературы, способом их осмысления и полем для творческого эксперимента. «Пересказ» и «Литературный гид по художественным интерпретациям образа Дон Жуана» [Погребная 2018, с. 135] являются важнейшими пунктами этого чрезвычайно востребованного проекта.

Уже в конце работы над текстом этой статьи культурный багаж автора пополнился удивительной параллелью. Мне посчастливилось побывать на премьере спектакля Дмитрия Крымова «Моцарт „Дон Жуан“. Генеральная репетиция» театра Мастерская Петра Фоменко (преьера состоялась 29 апреля 2021 года), где все герои так же, как и у Чечика, «разговаривают» с помощью «готовых блюд» — музыкальных композиций прошлого, ставящих зрителя перед необходимостью за веселым балаганом разглядеть что-то другое, более важное и несомненно актуальное: «...маски, парики, весь этот „корабль уродов“,



Ил. 9. Бэнкс. Мрачный жрец. 2005. Плавающий клуб «Текла» (в настоящее время выставляется в музее «М Шэд» в Бристоле).



Ил. 10. Анатолий Чечик. «Дон Тенорио». Flashtheatre. 2013.

весь этот джаз — это буффонада, комедия дель арте — все, что угодно, но над всем этим музыка. Моцарта, Вагнера, Пьяццоллы, советских композиторов или бурятское горловое пение... Переплетаются и сталкиваются музыкальные темы...» [Михайлова 2021]. Они постепенно раскрывают не только жуановскую тему, но и собственную историю героя (здесь не художника, а режиссера — конечно, тоже истинного Дона Жуана), оттенки его взаимоотношений с театром, роль и значение настоящего искусства в жизни человека и жизни человека в искусстве, важность любви, ее витальность, всепрощение и оправдательную силу. Еще Петр Фоменко «славился любовью вчитываться в тексты классиков, извлекать из них новые пласты и смыслы — для мира» [Вирабов 2021].

Умение говорить о насущном, излагать авторское видение той или иной проблемы с помощью произведений искусства прошлого — уже давно не новый, но и по сей день хорошо работающий творческий прием, успешно применяемый в различных областях искусства. Сегодня бескрайняя цифровая вселенная предоставляет свои информационные и технические возможности астроантам-художникам, рискнувшим сменить специализацию. Мастера кисти и резца открывают и осваивают свои «острова в океане», решая творческие и смысловые задачи посредством новых ресурсов. Одним из ярчайших примеров этого процесса является флэш-театр Анатолия Чечика, оказавшийся на передовой российского медиа-искусства.

Источники

1. Чечик 2021 — Сайт художника Анатолия Чечика (2021). URL: <http://achechik.com/biography/> (дата обращения 01.07.2021).
2. Рубанов 2016 — Рубанов Е. Интервью с художником Анатолием Чечиком (2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dLMwVbFOrWI> (дата обращения 01.07.2021).
Фильмография
1. Если бы Дон Жуан был женщиной... (Дон Жуан в юбке) / *Don Juan ou Si Don Juan était une femme...* (1973, реж. Р. Вадим, Франция, Италия), игр.
2. Дон Тенорио / *Don Tenorio* (2013, реж. А. Чечик, Россия), аним.
3. Интервью с художником Анатолием Чечиком / *Interview with the artist Anatoly Chechik* (2016, реж. Евгений Рубанов), докум.
4. Ромовый бульвар / *Boulevard Du Rhum* (1971, реж. Р. Энрико, Франция, Испания, Италия), игр.

Литература

1. Багдасарова 2013 — Багдасарова А.А. Праздничный Дон Жуан, или испанский театр в день всех святых // Научная мысль Кавказа. 2013. №1 (73). С. 102–106.
2. Багно 2000 — Багно В. Расплата за своеволие, или воля к жизни. СПб., 2000. С. 5–22.
3. Вирабов 2021 — Вирабов И. Кто тут Дон Жуан? // Российская газета. 2021. №105 (8456). С. 9.
4. Михайлова 2021 — Михайлова М. Премьера генеральной репетиции // Театрал. 2021. 3 мая. URL: <https://teatral-online.ru/news/29354/> (дата обращения 29.05.2021).
5. Можяева 1989 — Можяева А.Б. Художественная система драматургии Тирсо де Молина: дис. канд. филол. наук. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, 1989.
6. Павлов 2019 — Павлов А.В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Дело, 2019.
7. Погребная 2018 — Погребная Я.В. Особенности интерпретации образа Дон Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан» // Артикульт. 2018. №29 (1). С. 128–136. URL: <http://articult.rsu.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-pogrebnaia.php> (дата обращения 02.02.2021).
8. Погребная 2016 — Погребная Я.В. Типология интерпретаций образа Дон Жуана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №9 (63). Ч. 1. С. 41–45.
9. Bethge 2015 — Bethge M. A., Gatys L. A., Ecker A. S. A Neural Algorithm of Artistic Style. URL: <https://arxiv.org/pdf/1508.06576.pdf> (reference date 02.02.2021)
10. Wands 2006 — Wands B. Art of the digital Age. New York: Thames and Hudson, 2006.

Sources

1. Anatoly Chechik's website (2021). URL: <http://achechik.com/biography/> (reference date 01/07/2021).
2. Roubanov E. Interview with the artist Anatoly Chechik (2016): URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dLM-wVbFOrWI> (reference date 01/07/2021).

References

1. Bagdasarova, A. A. (2013), "Prazdnichny Don Juan, ili ispansky teatr v den vseh sviatykh" [Festive Don Juan, or The Spanish theater in All Saint's Day], *Nauchnaia mysl Kavkaza*, 2013, V. 1 (73), pp. 102–106.
2. Bagnov, V. (2000), *Rasplata za svoevolie, ili volja k zhizni* [The pay for self-will, or The will to life], St Petersburg, 2000, pp. 5–22.
3. Virabov, I. (2021), "Kto zdes Don Juan?" [Who's Don Juan here?], *Rossiiskaya gazeta*, no 105 (8456), p. 9.
4. Mikhailova, M. (2021), "Premiera generalnoy repetitsii" [Dress rehearsal premiere], *Teatral*, May 3. URL: <https://teatral-online.ru/news/29354/> (reference date 29/05/2021).
5. Mozhaeva, A. B. (1989), *Khudozhestvennaya sistema dramaturgii Tirso de Molina* [The artistic drama system of Tirso de Molina]: *Thesis for Cand. of Sci.*, Lomonosov Moscow State University, Moscow.
6. Pavlov, A. V. (2019), *Postpostmodernism: kak sotsialnaya i kulturnaya teorii obiasniayut nashe vremja* [Postpostmodernism: how the social and cultural theories explain our time], Delo, Moscow.
7. Pogrebnaia, Ya. V. (2018), "Osobennosti interpretatsii obraza Don Zhuana v issledovatel'skoi i obuchayushey istorii Alessandro Baricco Don Zhuan" [The interpretation singularities of Don Juan image in artistic, research and teaching "history" in Alessandro Baricco's "Don Juan"], *Artikult*, 2018, no 29 (1), pp. 128–136. URL: <http://articult.rsu.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-pogrebnaia.php> (reference date 02/02/2021).
8. Pogrebnaia, Ya. V. (2016), "Tipologiya interpretatsii obraza Don Zhuana" [Interpretation thypology of Don Juan images], *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no 9 (63), Part 1, pp. 41–45.
9. Gatys, L., Ecker, A. Bethge, M. (2015), A Neural Algorithm of Artistic Style. URL: <https://arxiv.org/pdf/1508.06576.pdf> (reference date 02.02.2021)
10. Wands, B. (2006), *Art of the digital Age*, Thames and Hudson, New York.

Информация об авторе

Анастасия Ю. Королева, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; *korolevaay@rah.ru*; *korolevaanastasia@rambler.ru*

Author Info

Anastasia Yu. Koroleva, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia;
korolevaay@rah.ru; *korolevaanastasia@rambler.ru*