

УДК: 74.01/.09; 73.01/.09

ББК: 87.8; 85.13

DOI: 10.18688/aa2212-07-50

Е. Петровская

Общность и её пластические воплощения

Современное искусство де-факто состоит в непрекращающейся полемике с постулатами классической эстетики. Мы говорим здесь об искусстве потому, что теория, как правило, идёт вторым шагом, занимая реактивную позицию. Искусство же, напротив, нащупывает своими средствами новые способы взаимодействия с миром, которые и отливаются затем в то, что привычным образом (хотя и не совсем удачно) мы определяем как произведение искусства. В самом деле, чем проблематично это словосочетание сегодня? Произведение есть нечто отделенное, стоящее особняком, более того, превосходящее — с символической и ценностной точки зрения — другие расположенные рядом объекты. Произведение — это порождение если не гения, то исключительной личности, а именно художника, который по-своему находится в привилегированных отношениях с окружающей действительностью. Но не так функционируют произведения современного искусства. Их двойная выделенность — как сверхценных объектов и как индивидуальных порождений — уже давно поставлена под вопрос. Современное искусство — это есть искусство масс, даже если их выразителями и оказываются отдельные художники¹. Более того, оно настойчиво демонстрирует серийность, а это значит, что произведение (если по-прежнему пользоваться этим словом) остаётся заведомо незавершенным, связанным необходимой внутренней связью с другими. И только в такой временной и пространственной развертке оно способно уловить динамику мира, с которым и вступает в открытый контакт.

Всеми этими свойствами отмечено творчество уникального советского скульптора Вадима Сидура. Слово «скульптор», впрочем, здесь неточное, причём неточное в двойном отношении. Так нам проще выделить то выразительное средство, с которым мы и начинаем связывать имя конкретного художника. Однако сам Сидур использовал разные средства выражения, включая живопись, графику, поэтический и прозаический язык, и чувствовал себя одинаково свободно в каждом из видов искусства². Более того, его скульптуры не отвечают представлениям о том, каким образом создаются и каким критериям должны соответствовать сами по себе пластические формы. И это касается как использования традиционных для скульптуры материалов, так и тех новых про-

¹ О роли масс для понимания современного эстетического производства и способов его описания см., в частности, последнюю книгу видного американского теоретика Ф. Джеймисона: [11, p. 177–218].

² Показательно в этом отношении наблюдение Юлии Сидур, жены художника: «Сочинение стихов, случившееся с ним неожиданно ещё в 1983 году, сделалось таким же естественным состоянием, как работа в скульптуре или ежедневное рисование» ([8, с. 154]). Свидетельством незаурядной личности самой Юлии Сидур и ее обширных усилий по сохранению наследия мужа является, в частности, переписка с другом семьи немецким славистом Карлом Аймермахером: [10].

странственных объектов, которые без всякой натяжки можно связать с международным по охвату реди-мейдом. В последнем случае имеется в виду изобретенный художником в 1970-е гг. «Гроб-арт» как предостережение о катастрофе вселенских масштабов, поджидающей технологически усовершенствованное человечество. Из богатого и многообразного корпуса работ Сидура мы сосредоточимся на произведениях, имеющих эмблематический характер, иначе говоря, выступающих в роли определённым образом понимаемых знаков. Это целая серия скульптур, для обозначения которых можно воспользоваться подсказкой самого художника: речь идёт о «формулах» определённых состояний³. Состояния, которым скульптор решается дать выражение, относятся к тяготам и бедствиям самой бесчеловечной и разрушительной за всю историю войны. И это разделяемые состояния, стало быть, для их выражения требуются формы, способные уловить и передать не индивидуальную, а переживаемую вместе — в буквальном смысле общую — боль.

В нашу задачу входит рассмотрение статуса этих необычных пластических знаков. В творчестве Вадима Сидура им соответствуют циклы работ «Памятники» и «Инвалиды», выполненные в алюминии и бронзе. Отрадно, что усилиями многолетнего близкого друга Сидура известного учёного Карла Аймермахера многие из «Памятников» были установлены в разных городах Германии ещё при жизни художника⁴. На особый статус этих скульптурных знаков как раз и намекает Аймермахер: «...Сидуром в первую очередь двигало стремление справиться с собственной судьбой, его работы не героические, в них главный мотив — страдание, скорбь, и потому им не нужны постаменты. Они из жизни и входят в жизнь» [2]. Так Аймермахер комментирует постановку памятников прямо на земле; здесь же содержится и косвенная отсылка к военной биографии художника: участник войны, он перенёс тяжелейшее ранение в голову, которое оставило свой след — физический, психологический, медикаментозный — на всю последующую жизнь⁵. Позднее сам Сидур будет обыгрывать свое положение ИОВа (аббревиатура от «инвалид Отечественной войны»), отождествляя это сокращение с известным всем библейским персонажем. Личная биография, конечно, заметным образом определила мироощущение художника; парадокс, однако, заключается в том, что изобразительный язык, найденный для его выражения, официальными властями воспринимался как антисоциальный и враждебный. Иными словами, память о войне не могла стать свидетельством боли, хотя именно в ней и через неё сформировалась целая общность. Впрочем, представление о жизни, упомянутое Аймермахером, входит в неизбежное противоречие с советским эстетическим каноном, для которого война могла существо-

³ Одну из работ этого цикла Сидур так и назвал «Формула скорби»; созданная в 1972 г., эта обобщённая скульптура является недвусмысленным антивоенным высказыванием.

⁴ Достаточно назвать «Памятник погибшим от насилия» (Кассель, 1974), «Треблинку» (Берлин, 1979), «Памятник современному состоянию» (Констанц, 1981) и «Взывающего» (Дюссельдорф, 1985). Уже упоминавшаяся «Формула скорби» появилась в Царском селе в 1991 г. как памятник погибшим от рук нацистов евреям. Добавим, что одни из первых научных работ о Сидуре также принадлежат Аймермахеру.

⁵ Вот как об этом пишет сам Сидур в одном из поздних стихотворений: «... Тяжело ранен / Контужен / Пуля выбила верхнюю челюсть слева / Прошла сквозь гайморову полость / Почти оторвала язык / Разорвалась в углу нижней челюсти справа / Остеомиелит / Ложный сустав / С тех пор живу без зубов / В девятнадцать лет ИОВ...» ([6, с. 133]).

вать только в модусе героизации и прославления победы. Именно поэтому Вадим Сидур и отвергался советскими властями.

Повторим ещё раз: интересующие нас «формульные» работы Сидура противоречили официальной идеологии, оставаясь частным делом скульптора, прошедшего через войну. Однако сам факт их установки в другой стране, тем более в Германии, говорил в пользу того, что они прочитывались — узнавались как некие сообщения — без всякого усилия. Можно, конечно, утверждать, что Вадим Сидур создал универсальный пластический язык, позволявший схватывать содержание его работ без каких-либо внешних экспликаций. И что этот язык не зависит от лингвистических и иных ограничительных привязок. Но тогда нам нужно постараться понять, в чём его отличие от языка в традиционном понимании, даже если в данном случае под языком мы имеем в виду особенность средств выражения уже самой современной скульптуры. А это прежде всего использование пустых полостей скульптурных форм в качестве самостоятельного материала или, если угодно, лепка пространством. Впрочем, искать аналоги Сидуру в современной мировой скульптуре мы не собираемся. Мы хотим лишь задать вопрос о том, как именно эти лаконичные геометрические формы оказались не символической записью некоего сюжета или личного переживания, но такими знаками, которые напрямую, без всяких опосредований передают содержание самого социального тела. Ведь коллективная боль — это не совокупность индивидуальных состояний, а ущерб, который терпят ни больше ни меньше как массы. Не забудем, что во время Второй мировой войны беспрецедентное массовое уничтожение людей стало делом внеморальным и технологичным.

Чтобы понять отличие этих необычных скульптурных знаков от особенностей и предназначения классической скульптуры, обратимся бегло к трактату Г.Э. Лессинга «Лаокоон» (1766), где, помимо прочего, провозглашаются принципы новоевропейской философии искусства. Это обращение тем более уместно, что немецкий эстетик уделяет немалое внимание описанию знаменитой античной скульптурной группы, давшей название всему его трактату. Мы не будем останавливаться на полемике автора с эстетической программой классицизма, которая и создала ему славу; взамен сосредоточимся на его описании того, как можно — и нужно — передавать опыт индивидуального страдания так, чтобы при этом не был нарушен главный принцип классического искусства — принцип красоты и гармонии. Конечно, это уже толкование классики с позиций той новой философии искусства, выразителем и отчасти творцом которой является сам Лессинг. Послушаем его слова о «Лаокооне»:

...художник стремится к изображению *высшей красоты, связанной с телесной болью*. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить её; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. <...> ...заставьте его [Лаокоона] только кричать, и вы сами всё поймёте: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нём боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо *вид боли возбуждает неудовольствие*, а красота не приходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания.

Одно только *широкое раскрытие рта*, — не говоря уже о том, какое принуждённое и неприятное выражение получают при этом другие части лица, — создаёт на картине пятно, а в скульптуре — углубление, производящее самое отвратительное впечатление [4, с. 395–396] (курсив наш. — Е. П.).

Здесь нет нужды напоминать о том, что современная скульптура, и в частности скульптура Сидура, использует полости и отверстия, включая зияющий рот, не только самым откровенным, но и пластически выгодным образом. Не так для новоевропейского канона. Согласно постулатам этого последнего, классическая скульптура примечательна тем, что передаёт момент, равный вечности, и тем самым преодолевает любое натуралистическое проявление во имя идеализации. Идеализация же соответствует высшему критерию красоты, которая одна и вызывает как эстетический, так и этический отклик — чувство удовольствия и сострадание. Классическая скульптура, по сути дела, прославляет индивидуальный героизм, тогда как физическая боль допустима в ней только как элемент «величия духа», то есть в модальности её преодоления.

Однако у Сидура скульптура выражает явно нечто иное. Речь вовсе не идёт о гармонически упорядоченном образе или о пластическом решении, которое подчинялось бы идее целого. Особенность работ художника, как мы уже знаем, заключается в том, что они передают коллективные боль и страдание, не подлежащие снятию, а именно гармонизации в произведении искусства. Произведение искусства начинает выполнять иную функцию: оно превращается в своеобразный знак-иероглиф, выражающий общезначимые состояния с помощью наглядных элементов. И в этом смысле отмеченный знак неотделим от социальной материи, которую он *не изображает*, но в которой непосредственно участвует. Интересно, что представление о скульптурах Сидура как о «трагических иероглифах» сегодня потеряло авторство и подается как нечто само собой разумеющееся. Правда, такие иероглифы приравниваются к символам [5, с. 7]. Мы же настаиваем на том, что символическое измерение в них отсутствует, поскольку символ удачно вписывается в схематизм преодоления вещи ради стоящего над этой вещью смысла. Однако ни страдание, ни боль, являющиеся манифестацией трагического массового опыта прошлого века, не отсылают к чему-то внешнему и тем паче запредельному. Этот опыт отменяет запредельность. И тут нельзя не сослаться на тонкое замечание Михаила Сидура, исследовавшего творчество своего приёмного отца: «...в небольшом куске бронзы или алюминия, как в коллапсирующей звезде, под колоссальным давлением, спрессованы в единый сгусток чувства, переживания и страдания миллионов и миллионов людей — живых, умерших и ещё не родившихся» [7, с. 15]⁶. Достигаемая в подобных скульптурах «невероятная степень обобщения» и возможна как эффект присутствия материи, как иероглифический знак, дающий ей прямое выражение.

Для того чтобы лучше в этом разобраться, обратимся к наблюдениям Сергея Эйзенштейна о японской культуре, изложенным им в статье «За кадром» (1929), где сквозь оптику кино и по-новому понятого монтажа подробно рассмотрен иероглиф. Вот одно из первых объяснений, которое мы находим в этой статье: «...сочетание двух иерог-

⁶ М. В. Сидур стал первым директором Московского государственного музея Вадима Сидура, открытого в 1989 г.

лифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*» [9]. Сочетание двух графически изобразимых элементов приводит к образованию обозначения (понятия), или «графически неизобразимого», говоря словами Эйзенштейна: изображение воды и глаза означает «плакать», изображение уха около дверей — «слушать» и так далее. Этот «метод иероглифа» проявляется в японской культуре повсюду, о чем красноречиво свидетельствуют поэзия хокку и танки, актерские портреты выдающегося мастера XVIII в. Сяраку, отточенные сценические приёмы традиционного театра Кабуки, а именно принципы «резанной», «разложенной» и предельно медленной игры, а также ряд других ярких культурных явлений. Во всех этих явлениях Эйзенштейн и усматривает черты своеобразного докинематографического монтажа, делающего Японию страной кино безотносительно к появлению собственно кинематографа.

Однако монтаж, как мы дальше узнаём, — не простое сцепление кадров, не соединение их в некую последовательность. Главная характеристика монтажа для Эйзенштейна — это столкновение, конфликт. Более того, кадр трактуется им как «эмбрион» монтажа, как его «*ячейка*» (в противоположность элементу), и здесь режиссёр вступает в откровенную полемику с Пудовкиным, который, вполне в духе школы Кулешова, видит в кадрах такие «кирпичи», какими и выкладывается всякая отдельная «мысль», она же — «частица сюжета» [9]. Нетрудно понять, что в этом случае знак (это слово применительно к кадру употребляет сам Кулешов) будет соответствовать изобразительной замкнутости и полноте любого отдельного кадра. Но Эйзенштейн решительно не согласен с такой интерпретацией. В его представлении кадр и монтаж вовсе не противостоят друг другу, но находятся в особых отношениях. Можно утверждать, что единица — кадр — уже содержит в себе целое — монтажную последовательность. В самой статье упор делается на особенностях внутрикадрового монтажа для прояснения этой нетривиальной идеи⁷. Как бы то ни было, если кадр — эмбрион, то в этом можно усмотреть произвольную отсылку к преформизму⁸.

Обратим внимание на свойства понятия, как его определяет режиссёр. Само понятие есть «диалектический» скачок, однако оно не отбрасывает (не снимает или преодолевает) тех наглядных элементов, из которых очевидно состоит. Оно, если можно так выразиться, вырастает из них или с ними необычным образом соседствует. Это не абстракция как форма отвлечённого мышления, но скорее образец *конкретного всеобщего*⁹ — того, что на своём языке Жиль Делёз называл трансцендентальным эмпи-

⁷ «Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырёхугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками...» ([9]).

⁸ Учение о том, что развитие зародыша и признаков образующегося из него организма предопределено («предобразовано») наличием определённых материальных структур в половых клетках живых организмов. Интересно, что Эйзенштейн пользуется ещё одной органической метафорой, когда рассматривает кадр как частный «молекулярный» случай монтажа.

⁹ С этим понятием и его разъяснением можно столкнуться в трудах влиятельного итальянского философа-марксиста Антонио Негри. См., например: [12]. Стоит отметить, что оно применяется Негри к так называемому «множеству» (*moltitudine* — современное обозначение для «массы»), то есть в точ-

ризмом. Но такой способ концептуализации и есть то, что мы обозначили выше как иероглифический знак или знак-иероглиф. Возвращаясь к Сидуре, сказанное означает одну простую вещь. В его скульптуре отсутствует перевозносимая Лессингом и столь для нас привычная символизация: сама скульптура выступает социальным знаком боли, минуя всяческие опосредования. Подчеркнём, что понятый таким образом знак является прямым выражением социальной материи, содроганиями которой он и отзывается¹⁰. Знак-иероглиф, бросающий вызов лингвистической модели, схватывает общность как нечто совершенно несводимое. У Сидура это негероическая общность тех, кто разделит страдание — «миллионов и миллионов людей — живых, умерших и ещё не родившихся». Сам Вадим Сидур на редкость точными словами передаёт это состояние: «Я — цветок юный советский / Убит был пулей немецкой / ВОТ И КОНЕЦ / Успел подумать / Не вспомнил / Ни маму / Ни папу / Просто сполз / В жидкую грязь / На дно окопа / И тихо / Умер» [6, с. 128].

Подытожим наше рассмотрение. Как уже отмечалось, знаки-иероглифы, в отличие от классических произведений, дают выражение общности, делая это в обход работы представления (его эквивалентом в искусстве является сама изобразимость). Именно поэтому они находятся в разительном контрасте с принципами автономии, гармонии и созерцания, типичными для философии искусства эпохи Просвещения и позже рационализма. Впрочем, искусство наших дней бросает вызов не одной классической теории. Оно, как мы видим, работает на опережение, раскрывая новые возможности выражения, прежде чем эти открытия могут быть адекватно описаны на языке понятий. Причём речь идёт не о самовыражении художника, а о его вовлеченности в опыт, который с самого начала разделяем. Этот опыт может быть связан с радикальной нуждой и в этом качестве он отторгает любые готовые формы — для его передачи арсенал наличных образов не подойдёт. И все же он взывает к выражению, к тому, чтобы быть зафиксированным любыми доступными средствами. В поэзии это приводит к тому, что она располагается на грани самого молчания или изобретает такие идиомы, которые с трудом поддаются расшифровке [3]. В скульптуре это такое же переопределение самого её пластического языка. Но во всех случаях остаётся шрам — некрасивый след той боли, которая, запечатлеваясь, и приводит к деформации всякого подручного материала. А это и есть след ушерба, наносимого живому ритму миллионов и миллионов сосуществующих тел.

Литература

1. Аймермахер К. Между мирами. Вадим Сидур и его творчество / Пер. О. Семидилихиной и Г. Генниса // Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х — 1980-х годов / Под ред. Н. Маргулис. [Пер. с нем. С. Ромашко и др.]. — М.: РГГУ, 2004. — С. 257–271.

ности к тому, что мы понимаем под социальной материей, взятой в самой её динамике.

¹⁰ Ср. с замечанием К. Аймермахера: «... война рассматривалась не как парадное изображение героических сражений, а как арена разрушений, обезчеловечивания и страданий... В своих изображениях войны Сидур вместо того, чтобы говорить о вечной славе, указывал на эпизодичность и хрупкость человеческого существования. Различия между другом и недругом, победителем и побеждённым, последовательно проводимого в официальном искусстве, для Сидура не существует» [1, с. 266].

2. *Васянин А.* В Москве открылась выставка к юбилею Вадима Сидура // Российская газета. 27.06.2014. URL: <https://rg.ru/2014/06/27/siedur-site.html> (дата обращения: 14.02.2021).
3. *Лаку-Лабарт Ф.* Поэзия как опыт / Пер. с фр. *Н. Мавлевич*; пер. с нем.; послесл. *Е. Петровской*. — М.: Три квадрата, 2015. — 192 с.
4. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. *Е. Эдельсона*; под ред. *Н. Н. Кузнецовой* // *Лессинг Г.Э. Избранные произведения*. — М.: Худож. лит., 1953. — С. 385–516.
5. *Образцов Ю.* «Смерть можно будет побороть усилием воскресенья». В ЦВЗ «Манеж» открыта выставка Вадима Сидура «Война и мир» // Вечерний Санкт-Петербург. 18.08.2017. № 74 (168). URL: https://vecherkaspb.ru/pressarhiv/2017_08/%E2%84%9674-168-%D0%BE%D1%82-18.08.2017.pdf (дата обращения: 14.02.2021).
6. *Сидур В.* Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. — М.: Отд. культ. исполкома Перовского райсовета; Пост. экспозиция работ Вадима Сидура, 1990. — 160 с.
7. *Сидур М.* Послание из Атлантиды [Предисловие] // *Сидур В.* Памятник современному состоянию: Миф [первая часть]. — М.: Вагриус, 2002. — С. 3–32.
8. *Сидур Ю.* Послесловие // *Сидур В.* Самая счастливая осень. Стихотворения 1983–1986 гг. — М.: Отд. культ. исполкома Перовского райсовета; Пост. экспозиция работ Вадима Сидура, 1990. — С. 154–157.
9. *Эйзенштейн С.* За кадром // Искусство метафоры. URL: http://www.metaphor.nsu.ru/eisenstein_beyond.htm (дата обращения: 14.02.2021).
10. *Юлия Сидур — Карл Аймермахер.* «Время новых надежд...». Переписка 1986–1992 / Обработка текста *В. Воловникова*. — М.: АИРО-XXI, 2014. — 510 с., илл.
11. *Jameson F.* The Benjamin Files. — London; New York: Verso, 2020. — 262 p.
12. *Negri A.* Approximations towards an ontological definition of the multitude / Trans. by *A. Bove* // generation-online.org. [2003]. URL: <https://www.generation-online.org/t/approximations.htm> (дата обращения: 14.02.2021).

Название статьи. Общность и её пластические воплощения

Сведения об авторе. Петровская, Елена Владимировна — кандидат философских наук, руководитель сектора эстетики. Институт философии РАН, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 109240. epetrovs@iph.ras.ru ORCID: 0000-0001-7189-4337

Аннотация. Каким образом практика современного искусства заставляет нас пересмотреть установки и принципы классической эстетики? Этот вопрос разбирается в статье на конкретном материале: в качестве примера берётся скульптура Вадима Сидура, самобытного советского художника. На основании проведённого анализа формулируется представление о социальном знаке, или знаке-иероглифе, который вытекает из самих художественных практик, давая понять, в какую сторону может развиваться современная теория искусства. Контрапунктом к работам Сидура выступает трактат Г.Э. Лессинга «Лаокоон», где классическая скульптура интерпретируется как передающая момент, равный вечности, а стало быть, как нечто идеализированное и подчинённое идее красоты. У Сидура, напротив, скульптура выражает не индивидуальный героизм, когда боль преодолевается во имя гармоничности пластического образа, а коллективную боль и страдание, не подлежащие снятию — гармонизации — в произведении искусства. Чтобы понять, как именно можно описать такую скульптуру, уместно обратиться к представлению об иероглифе у С. М. Эйзенштейна. Для Эйзенштейна это не только сочетание рисунка и понятия, но и «столкновение» того и другого как принцип монтажа. Продуктивность его наблюдений заключается в том, что иероглиф выражает общезначимое с помощью наглядных элементов. Продлевая эту мысль, можно сказать, что здесь отсутствует привычное символическое опосредование, то есть скульптура как таковая и есть социальный знак боли. При этом знак этот неотделим от самой социальной материи, которой он не противостоит, но в которой напрямую соучаствует. Такие знаки, бросающие вызов лингвистической модели, выявляют несводимую общность, в данном случае — негероическую общность тех, кто разделит страдание, а это специфический для XX в. массовый опыт. Знаки-иероглифы находятся в разительном контрасте с принципами автономии и индивидуальности, типичными для классических версий философии искусства.

Ключевые слова: классическая эстетика, современное искусство, скульптура, знак-иероглиф, монтаж, В. Сидур, Г.Э. Лессинг, С. М. Эйзенштейн

Title. Community and Its Plastic Embodiments

Author. Petrovsky, Helen V. — Ph. D., head of the Department of Aesthetics, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya ul., 109240 Moscow, Russian Federation. epetrovs@iph.ras.ru
ORCID: 0000-0001-7189-4337

Abstract. How does the practice of contemporary art make us rethink the principles of classical aesthetics? This question is examined through a specific case study, namely, the sculptures of Vadim Sidur, an original Soviet artist. The paper formulates the concept of hieroglyphic sign that originates in the artistic practices themselves, indicating ways in which the contemporary theory of art might be further developed. Sidur's sculptures are juxtaposed with G. E. Lessing's *Laocoon* that interprets classical sculpture as striving for eternity, i.e., as subject to idealization and subordinated to the principle of beauty. What Sidur's sculptures express, however, is not individual heroism, where pain is overcome for the sake of harmony, but collective pain and suffering that cannot be sublated — harmonized — in a work of art. In order to better understand Sidur's sculptures, it is useful to turn to S. M. Eisenstein's remarks. For Eisenstein, the hieroglyph is not only a combination of picture and concept, but also a "conflict" of the two, which is how he understands cinematic montage. The hieroglyph expresses something meaningful and universal by means of pictorial units. Elaborating this idea, one might suggest that symbolic mediation is discarded and that sculpture becomes a social sign of pain. Inseparable from the dynamic of social matter, such signs participate in it directly. Thus they challenge the linguistic model and reveal an irreducible community, in Sidur's case — a non-heroic community of those who share the experience of 20th century mass suffering. Hieroglyphic signs contradict autonomy and individuality typical of the classical philosophies of art.

Keywords: classical aesthetics, contemporary art, sculpture, hieroglyphic sign, montage, V. Sidur, G. E. Lessing, S. M. Eisenstein

References

- Eimermacher K. Vadim Sidur: Im Spannungsfeld der Welten. Eimermacher K. *Ot edinstva k mnogoobraziiu: Razyskaniia v oblasti "drugogo" iskusstva 1950-kh — 1980-kh godov (From Unity to Diversity: Investigations Into an "Other" Art in the 1950s to 1980s)*. Moscow, RGGU Publ., 2004, pp. 257–271 (in Russian).
- Eisenstein S. Beyond the Shot. *Iskusstvo metafory (The Art of Metaphor)*. URL: http://www.metaphor.nsu.ru/eisenstein_beyond.htm (accessed 14 February 2021).
- Iuliia Sidur — Karl Eimermacher. "Vremia novykh nadezhd...". *Perepiska 1986–1992 ("A Time of Renewed Hopes...")*. *Correspondence 1986–1992*. Moscow, AIRO-XXI Publ., 2014. 510 p. (in Russian).
- Jameson F. *The Benjamin Files*. London, New York, Verso Publ., 2020. 262 p.
- Lacoue-Labarthe Ph. *La Poésie comme expérience*. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2015. 192 p. (in Russian).
- Lessing G. E. *Laocoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Lessing G. E. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1953, pp. 385–516 (in Russian).
- Negri A. Approximations towards an Ontological Definition of the Multitude, trans. by A. Bove. *generation-online.org*. 2003. URL: <https://www.generation-online.org/t/approximations.htm> (accessed 14 February 2021).
- Obraztsov Iu. "Death Will Be Overcome through the Effort of Resurrection". Vadim Sidur's Exhibition "War and Peace" Has Opened in the Manege Central Exhibition Hall. *Vechernii Sankt-Peterburg (The Evening Petersburg)*. 18.08.2017, no. 74 (168). Available at: https://vecherkaspb.ru/pressarhiv/2017_08/%E2%84%9674-168-%D0%BE%D1%82-18.08.2017.pdf (accessed 14 February 2021).
- Sidur Iu. Afterword. Sidur V. *Samaia schastlivaia osen'. Stikhotvoreniia 1983–1986 gg. (Happiest Autumn. Poems 1983–1986)*. Moscow, 1990, pp. 154–157 (in Russian).
- Sidur M. A Message from Atlantis (Foreword). Sidur V. *Pamiatnik sovremennomu sostoiianiiu: Mif (Monument to the Contemporary Condition: Myth (Part 1))*. Moscow, Vagrius Publ., 2002, pp. 3–32 (in Russian).
- Sidur V. *Samaia schastlivaia osen'. Stikhotvoreniia 1983–1986 gg. (Happiest Autumn. Poems 1983–1986)*. Moscow, 1990. 160 p. (in Russian).
- Vasianin A. A Show Marking Vadim Sidur's Anniversary Has Opened in Moscow. *Rossiiskaia gazeta (Russian Newspaper)*. 27.06.2014. Available at: <https://rg.ru/2014/06/27/siedur-site.html> (accessed 14 February 2021).