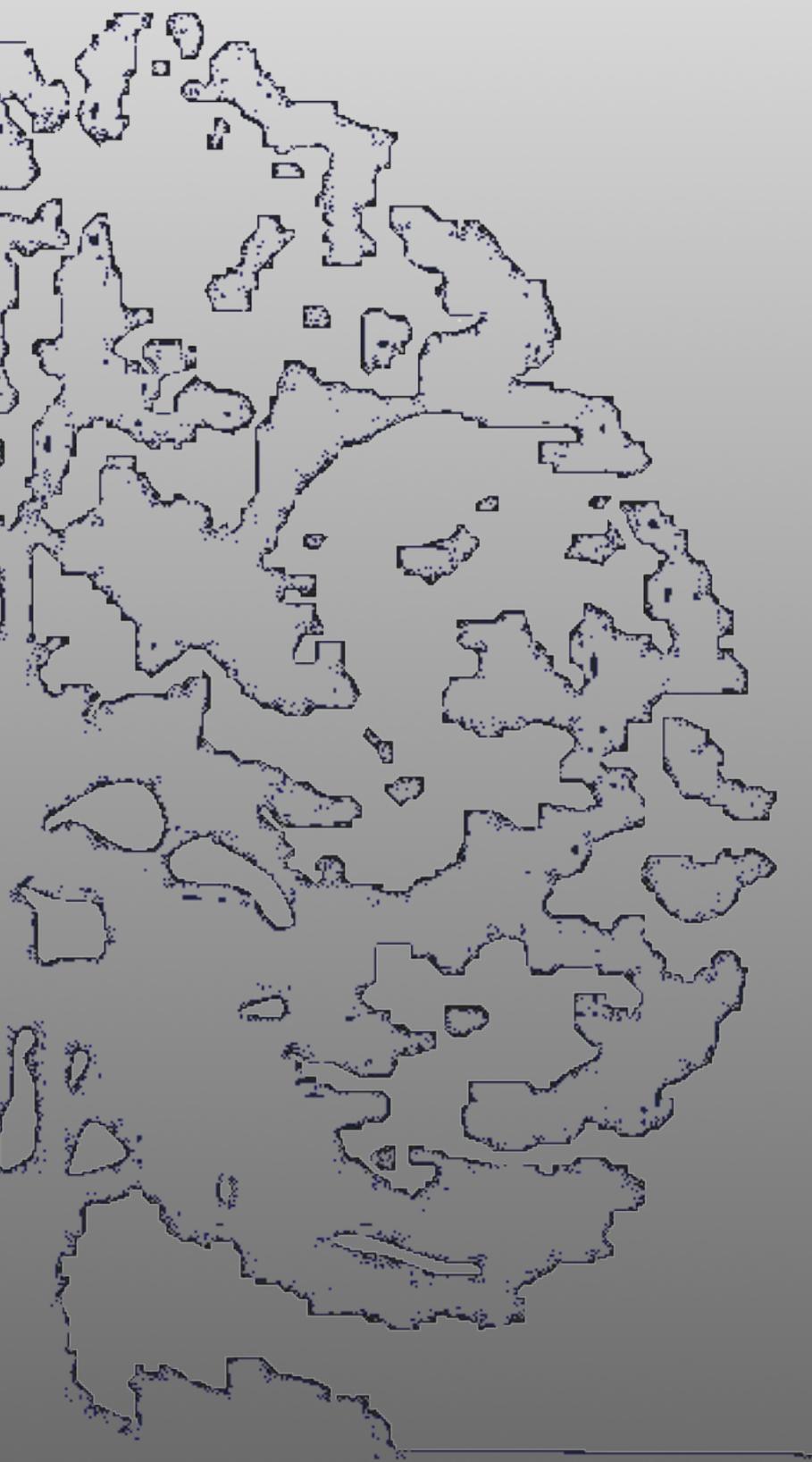


ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165



№14 (2-2014)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель***Баканова Ирина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент.*Члены совета***Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор.**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент.**Джеуза Антонио**, доктор философии (PhD).**Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент.**Мизиано Виктор Александрович**, кандидат искусствоведения.**Огнев Константин Кириллович**, доктор искусствоведения, профессор.**Смолянская Наталья Владимировна**, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).**Уразова Светлана Леонидовна**, доктор искусствоведения, профессор.**Чухров Кети**, доктор философских наук, доцент.**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ***Главный редактор***Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент.*Члены редакционной коллегии***Марков Александр Викторович** (заместитель главного редактора), кандидат философских наук, доцент.**Штейн Сергей Юрьевич** (ответственный редактор), кандидат искусствоведения.**Чуворкина Ольга Александровна** (зав. отделом переводов).**Лиманская Людмила Юрьевна**, доктор искусствоведения, профессор.**Зверева Галина Ивановна**, доктор культурологии, профессор.**Улыбина Елена Викторовна**, доктор психологических наук, профессор.**Лукичева Красимира Любеновна**, кандидат искусствоведения, доцент.**Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна**, кандидат культурологии, доцент.**Сысоев Владимир Петрович**, кандидат искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств.**ART & CULT**
АРТИКУЛЬТФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал**Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ**

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsu.ru>**e-mail:** editor.articult@rggu.ru

EDITORIAL COUNCIL

President

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor.

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD.

Dzheuza, Antonio, PhD.

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil.

Miziano Viktor Aleksandrovich, PhD.

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor.

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil, professor.

Chuhrov, Keti, Dr.Habil.

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, PhD. (deputy editor)

Schtein, Sergej Jur'evich, PhD. (managing editor)

Chuvorkina, Ol'ga Aleksandrovna, MA (editor of translations).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor.

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil., professor.

Lukicheva, Krasimira Ljubenovna, PhD.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD.

Sysoev, Vladimir Petrovich, PhD, professor, full member of the Russian Academy of Arts.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О БОЛЬШИХ ПРОЕКТАХ

- 6 *И.А. Абрамкин* Об истории изучения портрета: вопросы историографии и перспективы исследования
- 13 *А.С. Миронова* Основные типы русского маркетри, классифицированные по художественным признакам
- 16 *Е.А. Воронина* Самуил Адливанкин – детский иллюстратор
- 23 *Д.В. Манукян* ЭКСПО 1937: выставка трех диктатур
- 33 *Е.В. Саничева* «Эмоциональная сейсмограмма» оперы «Король Верхом» Клааса де Вриса
- 37 *М.Р. Невлютов* Жак Херцог и Пьер де Мерон. Искусство и архитектура

МЕЖДУ ВЫРАЖЕНИЕМ И СМЫСЛОМ

- 47 *Джонатан Крэри* Камера обскура и ее субъект
- 54 *А.В. Швец* Кризис коммуникации как инструмент жанрового сдвига
- 60 *В.Г. Марченкова* Создание репрезентаций пространства и интернациональная чувственность в "Красных записях" Вито Аккончи (1977) и "Зидан: портрет 21-го века" Дугласа Гордона и Филиппа Паррено (2006)
- 66 *Б.А. Филоненко* Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта

АНАЛИТИКА СОВРЕМЕННОГО КИНО

- 73 *А.Г. Горбунова* Утопия вампиров
- 76 *И.В. Денисова* «Королевство восходящей луны»: рассказ об истории
- 81 SUMMARY

CONTENTS

YOUNG SCHOLARS ABOUT GREAT CONCEPTIONS IN ART

- 6 *Abramkin I.* Some questions of the history of the Russian portrait painting studies: historiography and prospects
- 13 *Mironova A.* The main types of Russian marquetry, classified by artistic signs
- 16 *Voronina E.* Children's illustrator Samuel Adlivankin
- 23 *Manukyan G.* EXPO 1937: exhibition of the three dictatorships
- 33 *Sanicheva E.* "Emotional seismogram" of the opera work "A King, Riding" written by Klaas de Vries
- 37 *Nevlyutov M.* Jacques Herzog & Pierre de Meuron. Art and architecture

FROM EXPRESSION TO CONCEPT AND BACKWARDS

- 47 *Crary J.* Camera obscura and its subject
- 54 *Shvets A.* The Communication Crisis as a Means of Genre Transformation
- 60 *Marchenkova V.* Creating representations of space and international sensibility in "The Red Tapes" by Vito Acconci (1977) and "Zidane A 21st Century Portrait" by Douglas Gordon and Philippe Parreno (2006)
- 66 *Filonenko B.* The Footprints of Presence. Regarding Pavel Makov's works with a little help from Hans Ulrich Gumbrecht

ANALYTICAL APPROACH TO TODAY CINEMA

- 73 *Gorbunova A.* Vampire's Utopia
- 76 *Denisova I.* "The Moonrise Kingdom" as story about history
- 81 SUMMARY

И.А. Абрамкин

студент 5 курса кафедры отечественного искусства

Исторического факультета МГУ

ivan_terracot@mail.ru

ОБ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ПОРТРЕТА: ВОПРОСЫ ИСТОРИОГРАФИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Целью статьи является рассмотрение различных взглядов на портретное искусство в отечественной историографии и выделение тех из них, которые могут оказаться вполне актуальными и плодотворными для современного этапа изучения портрета.

The object of this article is to consider different views on the art of a portrait in the Russian historiography and emphasize the aspects, which would be actual and seminal in contemporary portrait studies.

Ключевые слова: портрет, историография, теория, философия искусства

Keywords: portrait, historiography, theory, philosophy of art

Портрет является, пожалуй, одним из наиболее привлекательных жанров живописи и вместе с тем самым неоднозначным. Именно портрет предоставляет возможность рассуждать об образе человека, позволяет подобраться к мироощущению личности в различные эпохи. Вопросы эстетики, философии и социологии имеют вес в произведении искусства наравне с проблемой художественного стиля и историческим контекстом. Все это вместе делает портрет средоточием огромного количества смыслов, которые исследователь стремится постичь с помощью научного познания. Но существуют ли четкие критерии описания портрета? Какая область гуманитарного знания имеет больше прав и средств для подобной претензии – история искусства, философия, а, может быть, скорее психология восприятия?

В этом кратком историографическом очерке, посвященном главным трудам по изучению портрета в отечественной истории искусства, мы ставим перед собой задачу осветить основные подходы и концепции, которые применялись для понимания искусства портрета в прошлом, а также постараемся обозначить возможные пути дальнейшего исследования данной темы на современном этапе научных знаний. Для полноты картины будут приведены как монографии по истории зарубежного и русского портрета, так и работы общетеоретической и философской направленности. Мы будем придерживаться хронологического порядка в изложении данной темы и условно разделим привлеченные труды на 3 периода: 1) 1910-е – зарождение проблематики и ее развитие вплоть до 1930-х; 2) 1960-1980-е – главный и самый плодотворный этап, отмеченный многими монографиями различной направленности; 3) современные исследования и перспективы развития.

Началом изучения портрета как самостоятельной области живописи можно считать 2 статьи известных искусствоведов начала 20 века – «Проблема сходства в портрете» Б.Р. Виппера¹ и «О портрете» Я.А. Тугендхольда². Любопытно, что интерес к сущности портретного жанра возник в исторический момент, когда личность человека в искусстве стала терять целостность выражения под влиянием авангардных течений. В статье «Проблема сходства в портрете» Б.Р. Виппер рассматривает специфику портретного жанра в достаточно проблематичном ключе как конфликт

© Абрамкин И.А., 2014

¹ Виппер, Борис. Проблема сходства в портрете // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 342-351.

² Тугендхольд, Яков. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 68-87.

*I. Abramkin Some questions of the history of the Russian portrait painting studies:
historiography and prospects*

между задачами художника и потребностями заказчика, и этот конфликт не решается вопросом сходства, этим условным, по мнению автора, основанием портрета. Далее исследователь дает точные характеристики жанру в разные эпохи, а заканчивает статью мыслью, которая поражает своей противоречивостью и при этом отражает суть портрета: «Мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом»³.

Статья Я.А. Тугендхольда «О портрете» имеет менее стройный вид, но при этом затрагивает большее количество вопросов именно портретного жанра. Автор заявляет о его связи с психологией и социологией, определяет портрет как самодостаточный внесюжетный жанр, который изображает человека полнее, чем в жизни, для чего требуется удивительно субъективное отношение художника к модели. Автор также тонко разделяет эстетический и исторический типы сходства. Затем Я.А. Тугендхольд рассуждает о национальных особенностях портрета, начиная с региональных основ восприятия человека вообще и заканчивая конкретными описаниями живописи от 19 века до постимпрессионистов. На основе данных наблюдений автор делает следующий общий вывод: «Другими словами, художник должен дать синтез модели, выявить ритм ее динамического бытия – то, что в ней есть непрерывного. А это значит, что художник может исправить модель, упростить ее, сделать ее более последовательной, чем она есть в действительности, идеализировать ее»⁴.

Начинание Б.Р. Виппера и Я.А. Тугендхольда подхватили два виднейших советских искусствоведа – М.В. Алпатов и В.Н. Лазарев, написавшие в 1937 году монографии: «Очерки по истории портрета» первого⁵ и «Портрет в европейском искусстве XVII века» - второго⁶.

Книга М.В. Алпатова, «Очерки по истории портрета», отличается сложностью замысла и его блестящим воплощением. По сути, перед ученым стояла задача осветить историю портрета от Древнего мира (начиная с Древнего Египта) до современности в сжатой форме и живым языком, чтобы представить тему как нечто целостное и обладающее преемственностью в развитии. Благодаря сравнительному подходу М.В. Алпатов подмечает, какие изменения происходили в области портрета при смене эпох. Основанное на непосредственном впечатлении описание немногих шедевров разных времен и их соотнесение с великими литературными памятниками позволяет ученому создать образную, краткую и при этом убедительную историю портретного жанра в мировом искусстве. Стоит отметить, что изначальные положения М.В. Алпатова восходят к статье Б.Р. Виппера, но исследователь благодаря удивительному чувству и пониманию произведений живописи расширяет идеи своего предшественника, доводя их до законченного вида истории развития жанра.

Монография В.Н. Лазарева «Портрет в европейском искусстве XVII века» оставляет более неоднозначное впечатление. Исследователь с первых строк начинает говорить об истоках портрета XVII века в эпохе Возрождения, опуская вопросы, связанные с задачами, сложностями и сущностью портрета. Так же неожиданно, как и вступление, устроено завершение книги: краткие замечания о значении искусства Рембрандта становятся как бы итогом всего повествования. Если говорить о содержании глав, посвященных художникам XVII века, то оно выглядит местами неуравновешенным. Разным мастерам и разным аспектам их творчества уделено внимание, которое сложно назвать равномерным. Чувствуется, что В.Н. Лазарев отдает особое предпочтение голландским живописцам, Рембрандту и Гальсу – выразителям реалистического, демократического искусства, и принижает значение Ван Дейка и Веласкеса. Таким образом, опора на описание и анализ искусства главных мастеров разных национальных школ без достаточной опоры на исторические сведения и без внимания к общим чертам эпохи порой приводит к слишком резким суждениям по

³ Виппер, Борис. Проблема сходства в портрете // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 351.

⁴ Тугендхольд, Яков. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 79.

⁵ Алпатов, Михаил. Очерки по истории портрета. М. — Л., 1937.

⁶ Лазарев, Виктор. Портрет в европейском искусстве XVII века. М. — Л., 1937.

*И. Абрамкин Об истории изучения портрета:
вопросы историографии и перспективы исследования*

отношению к конкретным мастерам, а также влияет на общий характер монографии, на неоднородность представленного в ней материала и на обоснованность выводов автора.

Вторым и очень плодотворным этапом изучения портрета в советской историографии стал период 1960-х-1980-х годов, когда в свет выходит множество работ таких видных искусствоведов, как Н.М. Гершензон-Чегодаева⁷, И.А. Смирнова⁸, Ю.К. Золотов⁹ и К.С. Егорова¹⁰. Мы же остановимся на трех работах, которые затрагивают разные области исследования: две из них посвящены истории русского и зарубежного портрета, а третья – теоретическим аспектам темы.

Первой в этом ряду будет книга Л.С. Зингера. «О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета»¹¹. Подобный редкий обобщающе-теоретический труд должен был бы занимать особенное место в нашей историографии, но взгляд на портретное искусство с марксистско-ленинских позиций приводит к ограниченности и материала, и выводов. Текст буквально испещрен цитатами Маркса, Ленина, Энгельса, Чернышевского и Плеханова, а внимание уделено в первую очередь произведениям демократического искусства – портрету XVII века и русской реалистической школе второй половины XIX века. Перов становится таким же гениальным художником, как и Веласкес. Теоретические положения работы больше похожи на перепевы более ранних текстов и подтверждаются выдержками из вышечисленных авторов. Стиль изложения можно было бы назвать вопрошающим, но ответы на поставленные вопросы даются в таком простом и облегченном виде, что возникают сомнения в серьезности намерений автора. Л.С. Зингер создает мировую историю портрета, как когда-то М.В. Алпатов, но без живости и проникновенности последнего. Отличие более современной книги заключается только во включении социалистического портрета в историю искусства и во введении главы о будущем портрета – в остальном же рассуждения Л.С. Зингера кажутся расширенной версией положений М.В. Алпатова. К сожалению, идея создания теории и истории портрета в одной книге оказалась невоплощенной в полной мере, так как подобная амбициозная задача, на наш взгляд, требует более широкого и вдумчивого подхода к искусству, а также более критичного и свободного поведения по отношению к различным научным традициям и идеологическим конструкциям.

Следующим трудом является монография Т.В. Алексеевой «Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков»¹². Название отлично отражает содержание этого исследования. Автор стремится поместить искусство известного художника в контекст художественной ситуации рубежа веков, чтобы показать переходный характер его творчества и определить его положение среди неоднозначных культурных течений того времени. Т.В. Алексеева выстраивает творческий путь В.Л. Боровиковского на основе обширного фактического материала: контакты художника, влияние духовных кружков (масонство), эпохальные исторические события (Великая Французская революция, деятельность Наполеона), биографии заказчиков, истории создания произведений, - все это присутствует в работе исследователя. Однако стоит отметить, что исследование стилистики портретов художника слегка растворяется в обилии исторических сведений, которые имеют все-таки преобладающее значение. Тем не менее, необходимо учитывать, что на момент создания данной монографии некоторые атрибуции произведений Боровиковского вызвали сомнения, и главная заслуга Т.В. Алексеевой, помимо прекрасной характеристики русской культуры на рубеже веков, - это уточнение подлинных портретов, принадлежащих кисти мастера, и на основе этого ряда более верное, чем в предшествующей историографии, выстраивание творческого пути художника.

Исследованием, завершающим столь насыщенный второй этап изучения портрета, становится книга В.Н. Гращенкова о портрете в искусстве раннего Возрождения¹³. Перед ученым стояла

⁷ Гершензон-Чегодаева, Наталия. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964.

⁸ Смирнова, Ирина. Тициан и венецианский портрет XVI в. М., 1964.

⁹ Золотов, Юрий. Французский портрет XVIII века. М., 1968.

¹⁰ Егорова, Ксения. С. Портрет в творчестве Рембрандта. М., 1975.

¹¹ Зингер, Леонид. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М., 1969.

¹² Алексеева, Татьяна. В.Л. Боровиковский и русская культура на рубеже 18-19 вв. М., 1975.

¹³ Гращенков, Виктор. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996 (была готова к изданию уже в 1986 году).

*I. Abramkin Some questions of the history of the Russian portrait painting studies:
historiography and prospects*

сложнейшая задача – в пределах обширной литературы, при обилии противоречащих концепций провести линию развития итальянского портрета XV века, которая смогла бы примирить различные подходы и представить тему полновесно и последовательно. В.Н Гращенков учитывает социально-экономические факторы, эстетические запросы общества, огромную роль гуманизма, связи итальянского портрета с нидерландской живописью, влияние медали, скульптурного бюста на формирование портретной традиции, особенности творческого метода художников, а также различный характер скрытых изображений в религиозной и монументальной живописи по сравнению со станковым портретом. Все это позволяет ученому создать настоящую основательную историю ренессансного портрета, где разнообразные аспекты данной темы учтены, показаны в их сложной взаимосвязи, логически обоснованы и тем самым комментируют и дополняют друг друга, придавая повествованию ясность и законченность. Можно точно сказать, что исследование В.Н. Гращенкова является эталоном исторического обобщенного подхода в изучении портрета.

Для представления современного этапа историографии нами был избран труд Г.В. Вдовина - основанная на защищенной кандидатской диссертации книга «Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века»¹⁴. Чем обусловлен подобный выбор? Практически все предыдущие труды выражали в той или иной степени ориентацию на историческое освещение портретной темы и, отличаясь друг от друга оттенками, в целом, следовали общей парадигме: больше внимания уделялось то формально-стилистическому анализу, то сравнительному методу, а также мог преобладать историографический или контекстуальный аспект. Исследование Г.В. Вдовина, напротив, затрагивает совершенно другую проблематику – философско-антропологические основания русской культуры XVIII века вообще и жанра портрета в частности. Книга ученого состоит из нескольких глав, каждая из которых по-своему раскрывает специфику искусства XVIII столетия: эволюция психологической проблематики русской портретности, рождение автора, а также значение риторического эффекта.

Особенный интерес вызывает первая из перечисленных глав, в которой отечественное искусство данного периода делится на три периода на основе критерия «становления особи в России»: от персоны через индивидуальность к личности. Важно то, что подобное деление не носит строгого хронологического порядка, так как видные мастера (к примеру, А. Матвеев и Ф. Рокотов) опережали время, выражая в своем творчестве черты, ставшие нормой только для следующих поколений живописцев. Стоит отметить, конечно, панорамный характер концепции Г.В. Вдовина, что признает и сам автор: он считает данную работу только намеченной схемой, которая требует дальнейшего развития и уточнения ее положений на основе подробного изучения портретов XVIII века¹⁵. Нам кажется, что развитие такого философского подхода или критическое его рассмотрение обещает быть крайне плодотворным для современной стадии исследования русского портрета, и большое количество рецензий подтверждает активное внимание исследователей русского искусства к данной работе. Но можно ли считать подобный подход чем-то принципиально новым в науке? Сам Г.В. Вдовин несколько раз ссылается на статью А.Г. Габричевского, которая входит в сборник «Искусство портрета», изданный в 1928 году под редакцией этого видного советского ученого¹⁶. Тем не менее, нельзя сказать, что указание данного научного труда не встречалось в предшествующей историографии. Практически каждый из вышеперечисленных авторов ссылался на сборник, однако это больше было похоже на чувство научного такта. Если статьи Б.Р. Виппера и Я.А. Тугендхольда стали органичной и неотъемлемой частью историографии, то сборник «Искусство портрета», углубляющий многие их положения, часто упоминается лишь вскользь. Именно Г.В. Вдовин в своей работе затрагивает область философии искусства и теоретические основания портрета как жанра, что приводит исследователя к новому прочтению, казалось бы, такого классического и изученного периода, как русская живопись XVIII столетия. Поэтому нам кажется полезным обратиться к

¹⁴ Вдовин, Геннадий. Персона, индивидуальность, личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005.

¹⁵ Там же, С. 11.

¹⁶ Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928.

*И. Абрамкин Об истории изучения портрета:
вопросы историографии и перспективы исследования*

сборнику под редакцией А.Г. Габричевского, чтобы более пристально изучить положения, разъясняющие специфику портрета вообще. Конечно, подобный ход нарушает хронологию, но нам кажется, что это отражает состояние историографии и тот постепенный интерес к философии искусства, который возникает сейчас.

Сборник «Искусство портрета» состоит из 5 статей, написанных разными авторами и касающихся разных аспектов данной темы. Нас особенно интересуют две из них – статья А.Г. Габричевского «Портрет как проблема изображения»¹⁷, а также текст А.Г. Циреса «Язык портретного изображения»¹⁸.

В статье А.Г. Габричевского обсуждается главная категория портрета – сходство, внутреннее и внешнее. Многие ученые ломали голову, пытаясь уточнить соотношение между этими двумя типами сходства. Мысль А.Г. Габричевского поражает новизной: «Сходство в портрете не внешнее и не внутреннее, а специфично портретное сходство, которое совершенно не зависит от степени идеализации или натурализма (это вопрос стиля), ибо оно возникает не из сопоставления изображаемой и изображенной личности, а из, если можно так выразиться, «личностных» качеств портрета-картины»¹⁹. Далее исследователь говорит об особенной, внутренней архитектонике композиции, которая в свою очередь определяет внутреннее устройство личности и впечатление, производимое ей. Однако, как замечает ученый, воздействие портрета обусловлено не только композиционными особенностями, но и формами экспрессии. Именно в отходе от изобразительных основ в искусстве А.Г. Габричевский видит причины трудностей портрета в XX веке. Ученый завершает статью мыслью о том, что портрет есть некая область, где сосуществуют личность художника, модели, зрителя и где рождается особенное, портретное сходство.

Текст А.Г. Циреса «Язык портретного изображения» посвящен более конкретной и при этом более трудной проблеме – общим понятиям портрета как системы изображения с особенными приемами и знаками. Автор отмечает, что выразительность и наглядность образа, в отличие от слова, зависит от структуры различных слоев смысла. Исследователь называет несколько уровней, с помощью которых образу сообщается портретность: содержание живописи, качество живописи, психика личности, ее социальное положение, мировое положение. Каждый слой изображения представляет собой систему знаков, которые бывают трех видов: слово, признак и художественный намек. Подробное рассмотрение таких достаточно отвлеченных типологических признаков, казалось бы, исключает область непосредственного восприятия живописи, но далее именно впечатлению автор уделяет основное внимание, не умаляя при этом значения взвешенного анализа: «Однако, разумеется, разбор произведения искусства не может быть ничем иным, кроме анализа. Но только этот анализ должен начинаться с (аналитического) раскрытия синтетического «первого впечатления», в котором концентрируется смысл и обаяние художественного произведения. «Первое впечатление» может быть, конечно, не первым по времени и не единственным. Но до появления одного из «первых впечатлений» у зрителя нет видения художественного портрета... Появление каждого нового первого впечатления... дает новый портретный образ»²⁰. Первое впечатление имеет такую большую важность, так как определяет феномен портретной личности, независимой от проблемы сходства, свободной от внешних факторов и потому автономной. В этой принципиальной позиции кроется глубочайшее родство взглядов на портрет А.Г. Габричевского и А.Г. Циреса: единственным объектом портретного изображения является портретная личность.

Итак, обращение к слегка забытой философии портрета, сделанное нами в рамках данной историографии, представляется крайне перспективным для современных исследований в области

¹⁷ Габричевский, Александр. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 53-75.

¹⁸ Цирес, Алексей. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 86-158.

¹⁹ Габричевский, Александр. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 64.

²⁰ Цирес, Алексей. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 121-122.

*I. Abramkin Some questions of the history of the Russian portrait painting studies:
historiography and prospects*

портрета. С трудом верится, что привычный подход, основанный на исторических сведениях и преобладающий в научной традиции, позволит расширить или углубить понимание искусства портрета благодаря дальнейшему накоплению фактического материала. К сожалению, количественный прирост сведений не всегда обеспечивает качественный прирост знания или, по крайней мере, ставит ряд сложностей перед исследователем²¹. Если характеризовать историографию портрета в самых общих чертах, то можно заметить, что зачастую описание самой живописи невольно растворяется в рассуждениях о контексте эпохи, который и становится настоящим предметом изучения. Напротив, приведенный нами подход философии искусства, основанный на последовательном и фундаментальном внимании к природе портретного образа, позволяет обратиться непосредственно к живописи, обосновать приоритет субъективного впечатления, которое на самом деле и определяет все последующие аналитические «научные» операции с произведением, а также позволяет каждый раз вновь задаться вопросом: «Портрет ли это? И если да, то почему?». Подобный вопрос должен быть, на наш взгляд, началом любого серьезного и вдумчивого исследования, если оно, конечно, претендует на обстоятельность и объяснение сущности изучаемого явления, то есть портрета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер, Борис. Проблема сходства в портрете // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 342-351.
2. Тугендхольд, Яков. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 68-87.
3. Алпатов, Михаил. Очерки по истории портрета. М. — Л., 1937.
4. Лазарев, Виктор. Портрет в европейском искусстве XVII века. М. — Л., 1937.
5. Зингер, Леонид. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М., 1969.
6. Алексеева, Татьяна. В.Л. Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 вв. М., 1975.
7. Гращенко, Виктор. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
8. Вдовин, Геннадий. Персона, индивидуальность, личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
9. Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928.
10. Габричевский, Александр. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 53-75.
11. Цирес, Алексей. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. ст., под ред. Габричевского, Александра. М., 1928. С. 86-158.
12. Кун, Томас. Структура научных революций. М.: Аст, 2009. С. 19-20.

REFERENCES

1. Vipper, Boris. *Problema shodstva v portrete* [The problem of likeness in the portrait] // *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art], Moscow, 1970. P. 342-351.
2. Tugendhold, Yakov. *O portrete* [About portrait] // *Iz istorii zapadnoevropeyskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva* [From the history of western, Russian and soviet art], Moscow, 1987. P. 68-87.
3. Alpatov, Mihail. *Otcherki po istorii portreta* [Studies in the history of portrait], Moscow – Leningrad, 1937.
4. Lazarev, Viktor. *Portret v evropeyskom iskusstve XVII veka* [Portrait in the European art of 17th century], Moscow – Leningrad, 1937.
5. Zinger, Leonid. *O portrete. Problemy realizma v iskusstve portreta* [About portrait. Problems of realism in the art of portrait], Moscow, 1969.
6. Alekseeva, Tatiana. V.L. *Borovikovskiy I russkaya kultura na rubezhe 18-19 vv.* [V.L. Borovikovsky and the Russian culture at the turn of 18th-19th centuries], Moscow, 1975.
7. Grashchenkov, Viktor. *Portret v italyanskoi zhivopisi Rannego Vozrozhdeniya* [Portrait in the Italian painting of the Early Renaissance], Moscow, 1996.

²¹ Кун, Томас. Структура научных революций. М.: Аст, 2009. С. 19-20.

*И. Абрамкин Об истории изучения портрета:
вопросы историографии и перспективы исследования*

8. Vdovin, Gennadiy. *Persona, individualnost', lichnost': opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII veka* [Figure, individuality, personality: the experience of self-knowledge in the art of Russian portrait of 18th century], Moscow, 2005.
9. *Iskusstvo portreta*. Sb. st. pod redaktziei A. Gabrithchevskogo [The art of portrait. Coll. art., ed. by Gabrithchevskiy, Aleksandr], Moscow, 1928.
10. Gabrithchevskiy, Aleksandr. *Portret kak problema izobrazheniya* [A portrait like a problem of representation] // *Iskusstvo portreta*, Moscow, 1928. P. 53-75.
11. Thzhires, Aleksey. *Yazyk portretnogo izobrazheniya* [Language of portrait representation] // *Iskusstvo portreta*, Moscow, 1928. P. 86-158.
12. Kuhn, Thomas. *Struktura nauthchnych revolyutzii* [The Structure of Scientific Revolutions], Moscow, 2009. P. 19-20.

А.С. Миронова

студентка 4 курса кафедры реставрации

факультета Истории искусства РГГУ

usteisiy@gmail.com

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РУССКОГО МАРКЕТРИ, КЛАССИФИЦИРОВАННЫЕ ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРИЗНАКАМ

Техника маркетри, появившаяся в России в XVIII веке, была воспринята местными мастерами своеобразно. Большинство предметов, выполненных в этой технике, имеют ряд отличий от европейских образцов. В статье даются основные сведения о технике и истории появления маркетри в России, и предлагается типология русского маркетри в мебели XVIII века.

Ключевые слова: прикладное искусство, мебель, маркетри

Technique of marquetry, appeared in Russia in the 18 century, was adopted by local craftsmen in a peculiar way. Most of the items made in this technique show some differences from the European models. The article investigates outline of the emergence of marquetry in Russia, and provides a version of historical typology of Russian marquetry furniture of the 18 century.

Keywords: applied art, furniture, marquetry

Термин *маркетри* имеет французское происхождение (франц. *marqueterie*)¹ и на русский язык переводится, в частности, как *наборное дерево*². Традиционно под ним понимается вид *мозаики* из фигурных, различающихся по цвету и текстуре пластинок фанеры, наклеивающихся на основу. Техника *наборного дерева* (или *маркетри*) как один из видов деревянной мозаики появилась в XVI веке с изобретением фанеропильного устройства, которое позволяло делать шпон одной толщины.

В Россию техника *маркетри* попадает из Европы, где она была известна «с XVI века и в разное время в разных странах отличалась высоким уровнем исполнения (например, в XVII веке изготовлением наборной мебели славились нидерландские мастера; в середине XVIII столетия прекрасные образцы в этой технике создавали французские мебельщики). С конца XVIII века интерес к *маркетри* в европейских странах несколько снижается, хотя в Англии декор в технике набора продолжает применяться и на рубеже XVIII и XIX веков, а в России именно в последней четверти XVIII столетия способ украшения мебельных предметов наборными композициями достигает своего расцвета»³.

Хотя впервые русские предметы *наборного дерева*, созданные пенсионерами, возникают еще во время правления Петра I, расцвет *маркетри* в России традиционно связывают с именем императрицы Екатерины II. Наиболее тесно *маркетри* связано с художественными *паркетами*, что нередко позволяло хорошим мастерам с успехом заниматься и тем, и другим одновременно⁴.

На данный момент известен ряд имен мастеров, создававших маркетри, среди которых самые известные Г. Козлов, братья Насковы, Н. Васильев, И. Кимель, Х. Мейер, М.Я. Веретенников. В ходе исторического развития русского *маркетри* выработались несколько вполне самостоятельных типов.

Типология русского *маркетри* основана на особенностях наборных композиций и на

© Миронова А.С., 2014

¹ Золотова Е. Ю. Французско-русский словарь терминов искусства, М., 2003. С. 127.

² Золотова Е. Ю. Указ. соч. С. 127.; Золотова Е. Ю. Указ. соч. С. 219.; Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: Т. 6. СПб, 2007. С. 9.

³ Ботт И.К., Канева М.Н. Русская мебель. СПб., 2003. С. 91.

⁴ Там же, С. 405.

*А. Миронова Основные типы русского маркетри,
классифицированные по художественным признакам*

специфике самого мебельного произведения. По характеру использования мебель маркетри делится на репрезентативные, часто - подарочные предметы, в которых, несмотря на их функциональное назначение, предпочтение отдавалось эстетическому аспекту, и на бытовые предметы, имеющие одновременно и утилитарные, и эстетические функции в равной степени.

По сюжетно-композиционным особенностям изображения *маркетри* делятся на большее количество типов. К первому типу относятся *маркетри* с орнаментальными мотивами. Это могут быть как самостоятельные произведения, так и элементы, включенные в *маркетри* другого типа. Могут изображаться растительные (стол ломберный, конец XVIII века, музей-усадьба «Кусково»⁵) или геометрические орнаменты (*паркетри*) в виде «трельяжной сетки, иллюзорно объемных кубов и других подобных геометрических мотивов»⁶ (туалетный столик, Насковы, 1776 год, Государственный музей-заповедник «Царское Село»⁷). Довольно часто к орнаментам прибегали в произведениях бытового характера, на что указывает целый ряд произведений.

Ко второму типу *маркетри* относятся довольно редкие натюрморты с фруктами (столик-бобик, последняя четверть XVIII века, Китайский дворец-музей в г. Ломоносове⁸) и встречающиеся более часто изображения цветов, принципы построения которых сходны (столик-бобик, 1780-1790 годы, Государственный музей-заповедник «Петергоф»⁹). Зачастую изображению цветов или корзинке с цветами отводится центральное место, в то время как остальная поверхность предмета покрывается *маркетри* с геометрическим набором (*паркетри*) или фанеруется одним-двумя листами шпона с интересной текстурой (столик-бобик, последняя четверть XVIII века, Государственный Эрмитаж¹⁰).

К третьему типу относятся архитектурные пейзажи (стол с панорамой Кусково, 1770-1780 годы, Н. Васильев, музей-усадьба «Кусково»¹¹). Изображаться могут панорамы или виды городов (стол с панорамой Твери, 1779 год, Н. Васильев, Калининский историко-краеведческий музей¹²; стол ломберный с изображением перспективы улицы Константинополя, 1797 год, М.Я. Веретенников, ГИМ¹³), или садово-парковые павильоны, представлявших предмет гордости владельцев (бюро-цилиндр с панорамой Московского Кремля, 1770 годы, Н. Васильев, Государственный музей-заповедник «Царское Село»¹⁴). Подобные предметы зачастую были подарочными, поскольку данный тип предполагал высокий уровень репрезентативности.

К четвертому типу относятся изображения аллегорических сюжетов. Такие примеры относительно редки (бюро-цилиндр, 1790 годы, М.Я. Веретенников, Государственный музей-заповедник «Царское Село»¹⁵; бюро-цилиндр, 1795-1796 годы, М.Я. Веретенников, Государственный музей-заповедник «Гатчина»¹⁶; стол ломберный, 1770 годы, Н. Васильев, Государственный музей-заповедник «Петергоф»¹⁷) и так же являлись примерами репрезентативной мебели.

К пятому типу относятся маркетри, изображающие жанровые, бытовые сценки (стол ломберный, 1790 годы, М.Я. Веретенников, Государственный Эрмитаж¹⁸; стол ломберный, 1770 годы, разворот столешницы, Н. Васильев, Государственный музей-заповедник «Петергоф»¹⁹).

⁵ Русское наборное дерево восемнадцатого века. М., 1989. №.135-136.

⁶ Ботт И.К., Канева М.Н. Указ.соч. С. 97.

⁷ Русское наборное дерево восемнадцатого века. М., 1989. №.36-39.

⁸ Там же. № 118.

⁹ Там же. №.127-128.

¹⁰ Там же. №.123-124.

¹¹ Там же. №.80-88.

¹² Там же. №.60-66.

¹³ Там же. №.191-194.

¹⁴ Там же. №.48-59.

¹⁵ Там же. №.173-180.

¹⁶ Там же. №.181-189.

¹⁷ Там же. №.67-75.

¹⁸ Там же. №.160-168.

¹⁹ Там же. №.67-75.

*A. Mironova The main types of Russian marquetry,
classified by artistic signs*

Жанровые композиции в чистом виде встречаются нечасто, однако к ним прибегали известнейшие мастера своего времени, что, возможно, было связано с характером заказа.

К шестому типу относятся наборные композиции с китайскими мотивами: изображением восточной архитектуры (стол-бобик, 1770-1780 годы, Государственный Эрмитаж²⁰; стол-бобик, 1770-1780 годы, Китайский дворец-музей в г. Ломоносове²¹) или жанровых сенок на фоне китайской архитектуры (стол, 1773 год, Г. Козлов, Государственный музей-заповедник «Царское Село»²²), что отражает неугасающий интерес к «китайщине» и восточной экзотике. К этому же типу относятся настенные панно из Китайского дворца (Большой китайский зал, 1762-1768 годы, Китайский дворец, Государственный музей-заповедник «Ораниенбаум»²³). В данном типе, как и в предыдущих, существует деление на вещи парадные и бытовые. Во втором случае могла схематично изображаться китайская архитектура в русском ее понимании, помещенная в центр, например, стола, в то время как остальная поверхность столешницы украшалась трельяжной сеткой (стол-бобик, 1770-1780 годы, Государственный Эрмитаж²⁴).

Из всех вышеперечисленных типов наиболее часто встречаются первый и второй типы.

Изучение особенностей типологии маркетри дает нам ключ к пониманию места мебели *маркетри* в парадном и бытовом интерьере XVIII века, специфику требований и художественных пристрастий ее владельцев, что позволяет, в свою очередь, лучше осветить эпоху бытования данных предметов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ботт, Ираида, Канева, Мария. Русская мебель. СПб., 2003.
2. Власов, Виктор. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: Т. 6. СПб, 2007.
3. Золотова, Екатерина. Французско-русский словарь терминов искусства, М., 2003.
4. Русское наборное дерево восемнадцатого века. М., 1989.

REFERENCES

1. Bott, Iraida. Kaneva, Maria. *Russkaya mebel'*. [Russian furniture] Saint-Petersburg, 2003.
2. Vlasov, Victor. *Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: T.6.* [New encyclopedic Dictionary of fine art] Saint-Petersburg, 2007.
3. Zolotova, Ekaterina. *Francuzsko-russkij slovar' terminov iskusstva.* [French-Russian dictionary of art terms] Moscow, 2003.
4. *Russkoe nabornoe derevo vosemnadcatogo veka.* [The Art of Marquetry in Einghteenth Century Russia] Moscow, 1989.

²⁰ Там же. №.44-45.

²¹ Там же. №.46-47.

²² Ботт И.К., Канева М.Н. Указ.соч. Ил. № 10.

²³ Русское наборное дерево восемнадцатого века. М., 1989. №.9-14.

²⁴ Там же. №.44-45.

Е.А. Воронина

соискатель Государственного института искусствознания,
 научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи

voroninaea75@gmail.com

САМУИЛ АДЛИВАНКИН – ДЕТСКИЙ ИЛЛЮСТРАТОР

В статье впервые собрана и проанализирована книжная графика советского художника Самуила Адливанкина (1897-1966), которая открывает его с новой стороны, в качестве интересного детского иллюстратора.

This article was first collected and analyzed book graphics Soviet artist Samuel Adlivankin (1897-1966), which opens it in a new way, as an interesting children's illustrator.

Ключевые слова: Адливанкин, Маяковский, иллюстрация, «Мурзилка», книжная графика, книги для детей

Keywords: Adlivankin, Mayakovsky, illustration, "Murzilka", book graphics, children's books

Художник Самуил Яковлевич Адливанкин (1897-1966) известен как живописец, график, иллюстратор, плакатист, художник кино, монументалист. Окончив Одесское училище у К. Костанди, в 1918 году он приезжает в Москву и учится у Татлина в Свободных государственных художественных мастерских. Уже в 1919 – начале 1920 годов Самуил Яковлевич уезжает организовывать художественные мастерские в Самаре в качестве Уполномоченного Высших государственных художественно-технических мастерских. Из воспоминаний Адливанкина¹ известно, что с 1923 по 1925 год он сотрудничает с Маяковским. В этот период он рисует этикетки для Чаеуправления и оформляет две книги стихов Маяковского: «Рассказ про то, как узнал Фадей закон, защищающий рабочих людей» (1924) и «Ткачихи и пряжи! Пора нам перестать верить заграничным баранам!» (1924)². Совместная работа с поэтом становится настоящей школой совершенствования графического мастерства для Адливанкина. С 1925 по 1928 год Самуил Яковлевич активно рисует карикатуры для газет и журналов, создает книжные иллюстрации, предпочитая живописи различные виды графики.

В 1926-1927 годах художник работает в издательстве «Молодая гвардия», где иллюстрирует в основном книги для детей: «Маленький черный Мурзук» (1926) Н. Агнивцева, «Пашка и папашка» (1926) С. Третьякова М., «Рикша из Шанхая» Н. Агнивцева (1927). На рисунках к этим книгам мне бы хотелось остановиться подробнее.

Книги Агнивцева и Третьякова – это так называемые «книжки-картинки», расцвет которых приходится на 1920-е годы. В них доминирует иллюстрация, а строка или четверостишие органично включено в нее. При этом расположение на странице текста и картинки свободное: текст может располагаться под иллюстрацией, над ней, в зависимости от желания художника.

Книжка «Маленький черный Мурзук», оформленная Адливанкиным в 1926 году, повествует о негрятёнке, который беспечно жил, пока не пришли белые колонизаторы, и не расстреляли негров. Обычно изображение занимает почти страницу («И чешется слон о бамбук») или целый разворот (туземцы бегут встречать корабль; о том, как выходили «белолицые» из корабля). Все иллюстрации наполнены гармоничным ритмом. На одной из них слон трется о бамбук, и бамбук гнется под его весом; на другой – негры вереницей, один за другим бегут к морю и исполняют

© Воронина Е.А., 2014

¹ Адливанкин, Самуил. О Маяковском. // Искусство. 1940. – №3. – С. 54-55.

² Воронина, Екатерина. В. Маяковский – С. Адливанкин. К истории взаимоотношений поэта и художника // Аспирантский сборник Государственного института искусствознания. М., 2014 – 2015 (в печати).

зажигательные танцы. В противовес подвижным неграм колонизаторы статичны и угловаты, словно куклы на шарнирах. И намного симпатичнее их дикий слон. Сочувствуя Мурзуку, он плачет и защищает мальчика своим телом.

История С. Третьякова «Пашка и папашка» (1926), оформленная Аддиванкиным в 1926 году, – эта история о мальчике, которого отец не пустил к пионерам, мотивировав это тем, что пример надо брать с отца. Но образец оказался плох. Отец курил, пил и играл в карты. По сюжету сын копирует его поведение, закрывшись в комнате с верным псом Триком, и повторяет «подвиги отца». С. Третьяков продолжает тему взаимоотношений отца и сына, тему выбора мальшом хорошего или плохого, которые были подняты в стихотворениях В. Маяковского «Что такое хорошо, и что такое плохо» («Крошка сын к отцу пришел, и спросила кроха») и в «Истории о Пете, толстом ребенке и о Симе, ребенке тонком». История «Пашки и папашки» заканчивается тем, что сын ищет нового отца, отказываясь от образцов поведения прошлого, мещанского вкуса и, в конечном счете, от отца «негодяя», намечая путь к известному герою-пионеру Павлику Морозову.

В иллюстрациях «Пашки и папашки» Самуил Аддиванкин изображает город с его реалиями: например, с рекламой Моссельпрома (на шапочке и на фартуке продавщицы красуется знак Моссельпрома). В книге противопоставляется прошлая буржуйская, мещанская жизнь, символом которой служит натюрморт с посудой и свиньей, увиденный Пашкой в одной из витрин, и нынешняя жизнь, «советская», образом которой является пионерский отряд. Главный герой поставлен перед выбором, в кого превратиться: в такого же обывателя, как и его отец, или выбрать иной путь, и стать пионером. Пашка из книги «Пашка и папашка» демонстрирует образ нового положительного героя, сознательного мальчугана, ставя его в один ряд с другими героями детской литературы 1920-х годов: Симой-пролетарием по происхождению из книжки В. Маяковского «О Пете, толстом ребенке...» (1925), Ваней, попадающим в приключения, из книги Г. Шапошникова «Ваня в Китае» (1927) и занимающегося спортом Владленом-спортсменом, крепкого телом и бодрого духом³.

Любопытно, что в «Пашке и папашке» на одной из иллюстраций отец и сын меняются местами. Несмотря на устроенный сыном «загул», виноватым оказывается отец (он же образец для подражания!). Подняв указательный пальчик, сын отчитывает отца, который изображен как огромный маленький мальчик, повесивший голову, и как будто признающим свою вину. Комичность сценки подчеркивает пес Трик, повторяющий движения Пашки.

Тема тяжелой жизни в странах «третьего мира» раскрывается в книжке Н. Агнивцева «Рикша из Шанхая» (1927). Главный персонаж – рикша, которому надо кормить троих маленьких детей, и которому живется хуже, чем лошади. Название книжки на обложке выполнено шрифтом, имитирующим китайские иероглифы. Поэт Н. Агнивцев в стихотворении уподобляет рикшу лошади; оформитель книги использует это сравнение буквально, изображая рикшу и лошадь бок-о-бок, в одинаковых соломенных шляпах.

Самая выразительная иллюстрация книги показывает, что видит рикша, когда у него вдруг кружится от тяжелой работы и недоедания голова: «Камни, вывески, ноги и лица, // Вся дорога и все облака/ Захотят почему-то, / как спица, – кружится». Аддиванкин рисует ноги, лица, вывески, дома, облака, располагая по кругу, разрезая пополам одну из иллюстраций, и одну половину переворачивает «вверх тормашками». Художник словно вспоминает про свой кубофутуристический опыт живописи и разложение живописных форм на плоскости холста в «Портрете Б.А.» (1918) или в «Натюрморте» (1920).

«Маленький черный Мурзук» и «Рикша из Шанхая» Н. Агнивцева, а также «Пашка и папашка» С. Третьякова объединены общей популярной в 1920-е годы интернациональной темой. Здесь вспоминается ряд детских книжек С. Чехонина «Негритенок», «Детки-разноцветки» и многие другие. Если «Маленький черный Мурзук» полностью посвящен тяжелой доле

³ Шарфенберг, Н. Владлен-спортсмен, б.г.

порабощенных негров в Африке, то в книге «Рикша из Шанхая» поднята тема трудного детства и нищеты в Китае. Интернациональная тема возникает даже в «Пашке и папашке». Мальчик задает отцу вопрос: «Негры – зачем черномазые?», – и в книжке появляется рисунок с их изображением. Если в «Маленьком черном Мурзуке» и в «Рикше из Шанхая» интернациональная тема связана с темой классовой борьбы; в «Пашке и папашке» показаны негры, одетые, как европейцы, имеющие право на образование (они изображены с книжками) и свободно разгуливающие по московским улицам. Об их принятии революции свидетельствуют красные косынки у девушек и красные банты на груди у юношей, одетых по моде того времени. Любопытно, что в тексте нет упоминания о том, что они гуляют по улицам города. В этом случае Самуил Яковлевич немного отклоняется от буквального иллюстрирования текста.

Иллюстрации во всех упомянутых книгах выполнены в технике литографии, в несколько цветов. Если в «Маленьком черном Мурзуке» и «Пашке и папашке» они исполнены красным, зеленым и черным цветом, то в «Рикше из Шанхая» – голубым, желтым, зеленым и черным. Выбор цветов отсылает нас к произведениям Маяковского, оформленных С. Адливанкиным в стилистике конструктивисткой книги в 1924 году («Рассказ про то, как узнал Фадей закон, защищающий рабочих людей» и «Ткачихи и пряжи! Пора нам перестать верить заграничным баранам!»).

Стилистически иллюстрации в «Маленьком черном Мурзуке» и «Рикше из Шанхая» отличаются от иллюстраций к «Пашке и папашке». Если рисунки «Пашки и папашки» ориентированы на стилистику «производственной книги», то иллюстрации книг «Маленький черный Мурзук» и «Рикша из Шанхая», с их укрупненными деталями, силуэтами и ритмами, яркими локальными цветами, утрировано шаржированной трактовкой образов, близки к стилистике плаката и сатирической графике в 1920-е годы.

Художник, подобно орнаменту, располагает на одной странице одушевленных и неодушевленных персонажей: бегемотов («Маленький черный Мурзук»), поезда («Пашка и папашка»), дома («Пашка и папашка»), сцены тяжелого труда («Маленький черный Мурзук», «Рикша из Шанхая»).

Характерно, что при упоминании только слова «паровоз» С. Адливанкин изображает героя «производственной книги» трижды на одной странице. Товарный поезд спешит в одну сторону, пассажирский поезд – в другую, и торжественно сигнализирующий тягач нарисован прямо в центре страницы. Образ поезда, как убедительно показал Е. Штейнер в книге «Авангард и построение нового человека. Искусство детской книги 1920-х годов», являлся любимым героем эпохи и персонажем многих детских книг, как «символ технического пересоздания мира»⁴. Изображенный художником паровоз близок конструктивистским рисункам О. и Г. Чичаговых («Как люди ездят» (1925) и Г. Ечеистова («Шоколад»). Ольга и Галина Чичаговы, ученицы художника и фотографа А. Родченко, иллюстрировали книжки в конструктивистской эстетике оформления. («Откуда посуда» (1923), «Как люди ездят» (1925), «Детям о газете» (1925). Их рисунки схематичны, лица людей не прорисованы, детали даны минимально, использовано два-три цвета и черные плашки, что типично для конструктивистских книжек. Не стоит забывать, что Адливанкин не просто иллюстрировал книжку С. Третьякова по заданию издательства, он входил в левое окружение, к которому принадлежали А. Родченко и сестры Чичаговы. Правда, художник не разделял их взглядов на искусство; ему была ближе станковая картина.

Помимо образов, встречающихся в «производственной книге», в рисунках Адливанкина к детским книгам можно отметить влияния лучших иллюстраторов 1920-х годов: В. Лебедева – в трактовке образов и ритмике рисунков, И. Сундерланд – в неустойчивых и по-кубистически деформированных предметах, Н. Куприянова – в остросатирическом характере иллюстраций. По характеру созданных художником иллюстраций для детских книг в 1920-е годы можно предположить, что, работая с Маяковским в 1923-1925 годах, он наверняка видел иллюстрации

⁴ Штейнер, Евгений. Авангард и построение нового человека. Искусство детской книги 1920-х годов. М., 2002. С.157.

И. Сундерланд и Н. Куприянова к произведениям В. Маяковского. Кроме того, в издательстве «Молодая гвардия», где работал художник, переиздавались произведения С. Маршака с рисунками В. Лебедева⁵, эталоны нового подхода к детской иллюстрации в 1920-е годы.

В 1928-1929 годах стилистика рисунков Адливанкина сильно меняется. Он продолжает работать все в том же издательстве («Молодая гвардия»), однако иллюстрирует уже книги для детей преимущественно школьного возраста: две книжки из библиотеки приключений – «Бригадир Жерар» Конан Дойля (1928), «Гектор Сервадак» (1929) Жюль Верна, историческую повесть И. Лажечникова «Ледяной дом» (1929), и книжку для самых маленьких Л. Веприцкой «Тупик-Шлюпик» (1928). Рисунки, выполненные для этих изданий, черно-белые, штриховые, похожие на перьевые рисунки; цветной остается только обложка (или обложка и вкладка). Яркие, плоскостные, ориентированные на эстетику плаката иллюстрации ушли в прошлое. Теперь рисунки похожи на черно-белые зарисовки, живые, динамичные и экспрессивные.

В романе Конан Дойля «Бригадир Жерар» (1928) 16 глав, в которых повествуется о приключениях одного из сторонников Наполеона, офицера его армии, по имени Жерар. Приключения Жерара вымышлены. Главный герой романа схож с невозмутимым и находчивым бароном Мюнхаузеном. Он – чисто литературный персонаж. Рисунки в книге небольшие, штриховые, черно-белые; сопровождаются цитатами из текста. Аналогично С. Адливанкин оформил роман Жюль-Верна «Гектор Сервадак» (1928), Лажечникова «Ледяной дом» (1929). Иллюстрации к «Тупику-Шлюпику» Л. Веприцкой (1928) немного отличаются от остальных. Они контурные, с небольшими заливками черной акварели, обозначающей тени.

Наиболее выразительны в серии иллюстрированных книжек 1928-1929 годов их цветные обложки. Они выполнены в несколько цветов. Обычно на них изображены главные персонажи: бригадир Жерар («Приключения бригадира Жерара»), Тупик-Шлюпик («Тупик-Шлюпик»), Волынский («Ледяной дворец») и/или события (вихрь у Жюль Верна, открытие Ледяного Дворца у Лажечникова). Иллюстрации выполнены в неброской манере, с четким пониманием конструкции страницы. На обложке к «Тупику-Шлюпику» С. Адливанкин имитирует детские каракули-буквы и рисунки, выполненные малышами, которые по стилю напоминают его же иллюстрации 1926-1927 годов.

Тема детства, детей близка художнику на протяжении всего творчества. В 1920 году появляется на свет его дочь Ева, в 1923 – сын Михаил, в 1941 – внучка художника, Татьяна. Художник в 1930-е - 1950-е годы активно пишет их портреты. Но Самуил Яковлевич рисует не только близких ему людей, что вполне закономерно. Дети становятся главными героями многих его картин: «Семья художника», 1922 (маленькая девочка – дочь художника), «Состязание юных авиамоделлистов», 1931, «Свидание», 1944, «Усыновленный», 1944, «Письмо», 1945, «У дорогой могилы», 1945, «Подружки», 1956, «В гостях у суворовцев», 1953, «Нежность», 1963. Если маленькие детки просто красивы и счастливы, то, изображая подростков, художник раскрывает их характер. Авиамоделисты в картине «Юные авиамоделлисты» (1931) серьезны, сосредоточены и увлечены запуском сконструированных самолетов. В портрете сына Михаила («No passaran», 1937) художник запечатлел тоненького и хрупкого подростка с печальными глазами и ощущением обреченности, несмотря на пионерскую форму с галстуком и поднятую и сжатую в кулак руку. Сын художника принадлежит к поколению тех ребят, которые юными ушли на фронт во время войны и не вернулись домой. И здесь художник пишет не только портрет своего сына, но создает портрет целого поколения.

Сотрудничая с газетой «Красная звезда», с журналами «Военный крокодил» и «Красноармеец», Адливанкин время от времени изображает и детей. Это было вызвано не только заданной темой (например, дети – резерв Красной армии), но и личным желанием художника. Так, иллюстрация на тему «Аэроплан в деревне теперь» перерастает в «энциклопедию» того, как

⁵ В «Кратком систематическом каталоге произведений издательства «Молодая гвардия». М., 1929 значится книжечка С. Маршака с рисунками В. Лебедева «Мороженое» (1925).

крестьяне реагируют на присутствие на селе крылатой машины. Несмотря на то, что в тексте, сопровождающем иллюстрацию, нет и намека на присутствие детей, художник включает их в иллюстрацию. Больше всего аэроплан нравится детям. Они залезают на него и пытаются покрутить пропеллер, пишут надпись на борту «Да здравствует авиа (Авиахим)...», пускают рядом с ним свой маленький самолетик и т.д.

В 1929 в серии «Библиотека Мурзилки» в издательстве «Рабочая газета» Самуил Яковлевич оформляет книжку «Первый топор» по В. Кутюрье. В ней рассказывается о том, как в первобытные времена был изобретен топор. Художник создает штриховые черно-белые иллюстрации. Обложка и вкладка цветные, низкого полиграфического качества. Книжечка, вышедшая в серии «Библиотека Мурзилки», заставила меня обратить внимание на этот журнал и предположить, что С. Адливанкин с ним сотрудничал. Идея подтвердилась: были обнаружены неизвестные до сих пор иллюстрации художника.

Журнал «Мурзилка» возник в 1924 году. Здесь были опубликованы многие произведения, написанные для детей, А. Барто, К. Чуйковского, С. Маршака, С. Михалкова и многих других детских авторов. В иллюстрировании журнала принимали участие такие художники, как В. Сутеев, М. Храпковский, К. Ротов, Е. Чарушин и многие другие.

Обложка «Мурзилки», как правило, печатается в несколько цветов, причем активно используются красная, синяя и черная краски на белом фоне. В 1925-1927 годах рисунки практически не имеют подписи художника, создавшего их, а в 1928-1929 они, как правило, сопровождаются надписью с фамилией (или инициалами) автора.

Основная тематика рисунков – дети и животные, реже появляется городской пейзаж или природа. Обычно художники рисуют либо несколько небольших иллюстраций к рассказу, либо одну иллюстрацию к стихотворению. На обложке изображение занимает всю страницу; аналогичного размера рисунки внутри журнала встречаются редко. Характер исполнения иллюстраций разнообразен: черно-белые и цветные, штриховые и тонально разработанные и т.д. В процессе изучения «Мурзилки» выяснилось, что Адливанкин принимает участие в его иллюстрировании только в 1928-1929 годах⁶. Обычно художник создает заголовок и один – два рисунка к рассказу. Из-за низкого качества печати все рисунки кажутся похожими один на другой. Если бы не подписи, идентифицировать их не представлялось бы возможным. В 1928 году художник просто делает один – два рисунка к тексту, а в 1929 он уже обязательно рисует заставку, в которую включает главного героя и основное событие, о котором идет речь в тексте. В заставке к рассказу «Как он рос» нарисован снеговик и ребята, бросающие в него снежки. В заставке к «Заборной книжке» изображает мальчика с маленькой книжечкой и большая очередь за хлебом. В заставку к рассказу «Погонщик буйволов» художник помещает трех буйволов и голову мальчика-погонщика.

В автобиографиях 1937 и 1952 годов, Адливанкин не упоминает, что работал для «Мурзилки», однако, пишет, что сотрудничал в издательстве «Рабочая газета». Именно это издательство выпускало журнал «Мурзилка», там же выходил знаменитый сатирический журнал «Крокодил», для которого Самуил Яковлевич также исполнил несколько карикатур. То, что иллюстрации художника были обнаружены в журнале «Мурзилка», является абсолютно новым материалом в изучении творчества художника.

В 1939 году Самуил Яковлевич становится одним из первых иллюстраторов «Дяди Степы» С. Михалкова. Как известно, поэма была написана С. Михалковым в середине 1930-х годов. В 1935 она впервые опубликована в журнале «Пионер» №7. Довольно интересно была проиллюстрирована первая публикация. Дядя Степа снят со сложных ракурсов, при которых его тело деформируется, вытягивается и т.д.; помимо этого изображение монтируется из нескольких

⁶ В журнале «Мурзилка» Адливанкин проиллюстрировал стихотворения М. Клокова «Стучат топоры» (1928) и Н. Ливкина о дожде (1929), сценку А. Ишимова «Фотограф» (1928) и рассказы В. Конопасевича «Зверок в серой шубке» (1928), А. Феде (Федорова-Давыдова) «Как он рос», М. Вихрева «Ледоход», «Погонщик буйволов» и «Заборная книжка» В. Венга.

фотографий посредством коллажа, наложения одной на другую (коллаж не применяется в иллюстрировании этого произведения вплоть до 1980-х годов).

Первым иллюстратором «Дяди Степы» стал сатирический график Аминадав Каневский. Его рисунки, с большим количеством дополнительных деталей, живые и экспрессивные, выполнены пером, тушью и подкрашены акварелью. В его исполнении Дядя Степа выглядит этаким крепышом-пролетарием, сильным, добрым и веселым. Вокруг него все время что-то происходит: его сопровождают дети, спуют собаки, пролетают птицы, проходят поезда, хохочут случайные прохожие.

Вторым иллюстратором «Дяди Степы» стал Константин Ротов, который выполнил перьевые рисунки, напоминавшие иллюстрации А. Каневского. В 1937 году Ротов был репрессирован, и его реабилитировали только в 1954. В 1956-1957 годах он снова вернулся к иллюстрированию «Дяди Степы». Ротов в корне изменил концепцию своих рисунков и выполнил, пожалуй, одни из лучших иллюстраций к произведению. Во второй редакции «Дяди Степы» созданный С. Михалковым литературный персонаж всегда уверен, невозмутим, внутренне собран и монументален. Дяде Степе К. Ротов придал портретное сходство с известным актером кино Алексеем Баталовым. А. Баталов был женат на дочери художника Константина Ротова, Ирине. В начале 1950-х годов актер снялся в фильмах «Служу Советскому союзу» (1954), «Полтавская баталия» (1954), «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1955), «Летят журавли» (1957). Последний фильм стал лауреатом «Золотой пальмовой ветви» Международного Каннского фестиваля за 1958 год. В своих экранных образах 1950-х годов А. Баталов передает душевную чистоту, сердечность, поэтичность и внутреннюю силу скромного современника, строителя нового общества. Вероятно, именно таким К. Ротов и представлял своего Дядю Степу.

Третьим художником, который в конце 1930-х иллюстрировал стихотворение С. Михалкова, был С. Я. Адливанкин. Художник изображает ключевые моменты поэмы: Дядя Степа в обувном магазине, на параде, сидящий на осле и верблюде, спасающий мальчика и т.д. Адливанкин – единственный из иллюстраторов, который нарисовал главного героя стихотворения отдыхающим на скамейке в парке культуры и отдыха имени Горького. Поэт создал настолько яркий образ, что художник воспринял Дядю Степу как современника (и не только он один), и потому поместил вымышленного персонажа в реально существующую городскую среду.

В трактовке образ Дяди Степы в исполнении Адливанкина присутствует юношеская угловатость и неуверенность. Это подчеркивается вытянутыми пропорциями тела и положением ног. Они почти всегда оторваны от земли. Главный герой то стоит «на цыпочках», то запечатлен в движении, «в шаге».

В Российском государственном архиве литературы и искусства⁷ сохранилось несколько авторских графических листов к поэме. К сожалению, при печати эти рисунки потеряли тонкую нюансировку мягких пастельных тонов, стали жестче, четче, контрастнее. Однако они дают представление, какими на самом деле задумывал свои иллюстрации художник. Характер их исполнения еще раз подчеркивает присутствующую в творчестве художника лирическую «интонацию» и в графике, и в живописи.

В 1950-е годы Самуил Яковлевич продолжает заниматься книжной графикой; создает рисунки к книгам А. Гайдара («Горячий камень», 1955), Л. Жарикова («Битва на реке Кальмиус», 1955), Э. Золя («Жерминаль», 1952-1953). Из дюжины книг, к которым Адливанкин создал иллюстрации, 10 адресованы детям, поэтому мы вправе называть его детским иллюстратором. Их стиль оформления менялся со временем, демонстрируя смену эпох. Плакатно-яркие, сатирические и красочные образы 1920-х сменили штриховые иллюстрации 1930-х, которые в свою очередь в 1950 годы поменялись на небольшие графические произведения, выполненные в духе реализма. Художник чутко следовал за новыми тенденциями в оформлении книг, смело экспериментировал и осваивая новые выразительные средства. Безусловно, лучшие иллюстрации художник создал в

⁷ РГАЛИ, Ф 630 Детская литература, Оп. 7, Ед. хр. 434.

1920-е годы. Помимо книг для детей, он в 1928-1929 годах сотрудничал с журналом «Мурзилка», о чем до настоящего момента не было известно. Графика Самуила Адливанкина мало изучена. Собранные в статье информация является первой попыткой проанализировать книжную графику художника, которая открывает Самуила Яковлевича с новой стороны, в качестве детского иллюстратора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адливанкин, Самуил. О Маяковском // Искусство. 1940. – №3. – С. 54 – 55.
2. Воронина, Екатерина. В. Маяковский – С. Адливанкин. К истории взаимоотношений поэта и художника // Аспирантский сборник Государственного института искусствознания. М., 2014 – 2015 (в печати).
3. Краткий систематический каталог произведений издательства «Молодая гвардия». М., 1929
4. Шарфенберг, Н. Владлен-спортсмен, б.г.
5. Штейнер, Евгений. Авангард и построение нового человека. Искусство детской книги 1920-х годов. М., 2002.

REFERENCES

1. Adlivankin, Samuel. *O Mayakovskom* [About Mayakovsky] in *Iskusstvo*. Moscow, 1940, 3, p. 54–55.
2. Voronina, Catherine. *V. Majakovskij – S. Adlivankin. K istorii vzaimootnoshenij pojeta i hudozhnika*, in *Aspirantskij sbornik Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya*. M., 2014 – 2015 [“V. Mayakovsky – S. Adlivankin. To the history of relations between the poet and the artist”, in *Postgraduates' Papers of the State Institute of Art*. Moscow, 2014 – 2015 (in press)].
3. *Kratkij sistematicheskij katalog proizvedenij izdatel'stva «Molodaja gvardija»* [Short systematic catalog of the works of the publishing house «Molodaya Gvardia» [“Young Guard”]]. Moscow, 1929.
4. Scharfenberg, H. *Vladlen-sportsmen* [Vladlen-athlete], s.a.
5. Steiner, Eugene. *Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskusstvo detskoj knigi 1920-h godov* [Avant-garde and the construction of the new man. Art of children's books of the 1920s]. Moscow, 2002.

Д.В. Манукян

аспирант Московской государственной

художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова

dvmanukyan@yandex.ru

ЭКСПО 1937: ВЫСТАВКА ТРЕХ ДИКТАТУР

В статье, основывающейся на архивных документах, рассмотрены выставочная архитектура и особенности построения экспозиций Отделов СССР, Германии и Италии на Всемирной выставке в Париже 1937 года.

The article, based on archives, analyses the architecture, installation peculiarities and conceptions of the expositions of the Soviet Union, Germany and Italy at the World Exhibition (Paris 1937).

Ключевые слова: Всемирная выставка, выставочная архитектура, экспозиция, тоталитаризм

Keywords: World Exhibition, exhibition architecture, exposition, totalitarianism

Всемирная выставка «Искусство и техника в современной жизни», прошедшая в Париже в период с 25 мая по 25 ноября 1937 года, сегодня считается одним из самых знаковых событий прошлого столетия. 47 стран-участниц со всех континентов мира продемонстрировали на этом смотре свои лучшие достижения в области искусства, науки и технического прогресса, утверждая тезис о выходе из глобального экономического кризиса. С другой стороны, организация выставки осуществлялась на фоне общего ухудшения международных отношений в преддверии Второй мировой войны, что, безусловно, задавало определенный камертон.

Территория выставки охватывала пространство от Дома Инвалидов, мимо Эйфелевой башни, через пересекающий Сену мост Йены до Трокадеро. На этой территории разместились десятки специально построенных дворцов и павильонов, большинство из которых принадлежало принимающей стороне, включая исполненный в классических формах Дворец Шайо, необыкновенно впечатляющие Дворец света, Дворец авиации и другие постройки. Дворец дружбы народов, ставший начальной точкой главной магистрали (улица Мира), первоначально задумывался как символ всего ансамбля. Однако в 1937 году идея «мира во всем мире» оказалась никому не интересна, а в печатных изданиях, освещающих работу Всемирной выставки в Париже, ее все чаще стали называть выставкой трех диктатур. Это было обусловлено участием прочно утвердившихся в Европе тоталитарных держав - СССР, Германии и Италии. Именно с этого ракурса ЭКСПО 1937 года воспринимается и сегодня.

Одним из первых посетивший выставку Александр Бенуа писал, что открывавшийся с террасы Трокадеро пейзаж поражал посетителей грандиозностью размаха. В лучах полуденного солнца Эйфелева башня практически теряла материальность. Перед ней по бокам от моста Йены возвышались «точно нарочно созданными контрастными панданами» павильоны Германии и Советского Союза «с их символическими кумирами – с презрительно отворачивающимся орлом и с неистово наступающими на него пролетарскими гигантами. Эта советская скульптура – поистине один из гвоздей выставки», - констатировал известный критик¹. Речь идет о знаменитой скульптурной группе В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница», раскрывающей образ «хозяев Страны Советов – рабочего класса и колхозного крестьянства». В символическом противостоянии павильонов СССР и Германии заключалась главная интрига Всемирной выставки в Париже 1937 года.

© Манукян Д.В., 2014

¹ РГАЛИ, ф. 938, оп. 2, ед. хр. 98. Газета «Последние новости» от 10 июня 1937 года. С. 2.

Для Советского Союза это было первое выступление на международном смотре такого уровня, что, с одной стороны, вызвало огромный интерес всего мирового сообщества и, в частности, приглашающей стороны: на открытии павильона СССР присутствовали первые лица Франции. С другой стороны, сам Иосиф Сталин придавал этому событию не менее важное значение. Судя по всему, «вождь народов» рассматривал его как кульминацию глобальной стратегии, первые этапы которой были с успехом реализованы на внутреннем уровне. В 1936 году на VIII Всесоюзном чрезвычайном съезде Советов была принята новая конституция. Тогда же, выступая перед делегатами, Сталин заявил о завершении строительства социализма в СССР. В следующем 1937 году страна с размахом праздновала 20-летие Октября, которое совпало с успешным завершением второй сталинской пятилетки. На этой мажорной ноте в Париже состоялась громкая презентация социалистического государства, противопоставляющего себя капитализму, во главе которого стоял сильный тоталитарный лидер. Главным методом этой презентации, по традиции, стала идеологическая пропаганда.

Советскому отделу в общем композиционном плане выставки выделили участок около 9 тыс. кв. метров на берегу Сены на главной магистрали «Трокадеро – Эйфелева башня». В довольно сжатые сроки на нем возвели выставочный павильон по проекту архитектора Б.М. Иофана длиной 160 м и шириной 21,5 м, кинотеатр, эстраду и небольшое кафе для посетителей.

Изначально в задании на составление эскиза советского павильона было определено, что он должен был сам «служить как бы экспонатом выставки, демонстрирующим расцвет социалистической культуры, искусств, техники, творчества масс». В этом же документе подчеркивалось принципиальное неприятие «копирования культурных стилей прошлого»².

Со стилистической точки зрения архитектура Иофана представляла собой соединение лаконичных форм авангарда и монументальной строгости классики (рис. 1). Четкость линий, ритмичное соотношение плоскостей и объемов, ленточных окон сочетались с репрезентативными пропорциями, основанными на строгой симметрии, богатым скульптурным убранством. Синтез



Рис. 1
Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 года. Архитектор Б.М. Иофан, скульптор В.И. Мухина

² Выставочные ансамбли СССР. 1920 – 1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. С. 215.

скульптуры и архитектуры здесь также получил самое смелое звучание: еще на стадии проектирования Иофан рассматривал скульптуру как главную доминанту всего архитектурного решения. Реализуя художественно-образную концепцию, в основе которой лежала идея роста и динамичного движения, нарастающие объемы советского павильона завершались высокой башней, которая служила постаментом для «Рабочего и колхозницы».

Справа и слева парадную лестницу, ведущую к главному входу, обрамляли два монументальных пилона в форме параллелограммов, формирующие связанное с архитектурой открытое пространство. Пилоны украшали металлизированные горельефы скульптора И.М. Чайкова - композиции «Труд» и «Отдых», изображения представителей одиннадцати советских республик. Скульптурный герб и барельефы, посвященные быту народов СССР, над главным входом были исполнены по проекту В.А. Фаворского. Автор достаточно нестандартно подошел к выбору материала: барельефы, выполненные из туфа, дополнялись яркой росписью в технике альсекко.

В целом, колористическое решение советского павильона оказалось насыщенным и также способствовало идее устремленности ввысь. В качестве основного облицовочного материала использовался газганский мрамор, стилобат был облицован красным мрамором, а цокольная часть - порфиром.

Дух авангарда совершенно отчетливо читался в экспозиции (рис. 2). Ее оформлением руководил Н.М. Суетин – ученик Малевича, один из ведущих мастеров советского оформительского искусства. В качестве основы своего экспозиционного дизайна Суетин выбрал супрематические архитектоны, над которыми он работал совместно с Малевичем в ИНХУКе в 1920-е годы. Все выставочное оборудование – стенды и постаменты, а также пилоны, симметрично обрамляющие главную лестницу, оформление карнизов, входных проемов, перегородок и углов, представляли собой разнообразные архитектоноподобные формы. Универсальность архитектонов заключалась в том, что они не только структурировали пространство, но и прекрасно корреспондировали с архитектурой Иофана, реалистической скульптурой и живописью, натурными экспонатами. Использование авангардных форм в СССР в 1930-е было возможным только на международных выставках, что объяснялось желанием правительства показать свою прогрессивность «на экспорт».

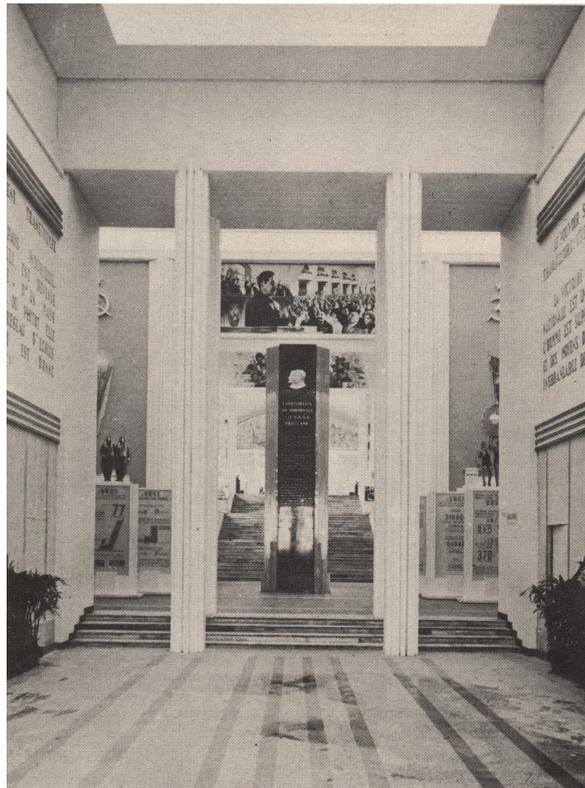


Рис. 2
Экспозиция павильона СССР.
Вид из вестибюля

Появление в интерьере широкой, ведущей вверх лестницы обуславливалось особенностью рельефа. Специально для удобства пешеходов улицу Токио, проходящую под советским и немецким павильонами, опустили в наклонный тоннель. Для советского отдела эта сложность обернулась большим преимуществом. Она давала возможность парадного решения с перспективой на анфиладу расположенных выше залов. В каждом зале поэтапно, с истинным идеологическим воодушевлением пропагандировались преимущества социалистического образа жизни, раскрывались впечатляющие достижения за период с 1917 по 1937 годы. Все это сопровождалось бесчисленными изображениями и цитатами вождей, начиная с вестибюля и фойе на первом этаже. Это был вводный отдел выставки, призванный дать посетителям общее представление о территориальном, экономическом и социальном устройстве Страны Советов. Центральное место здесь занимал обелиск с выгравированными на нем цитатами из Конституции. Обелиск также имел форму архитектора, был облицован красным порфиром и украшен стальными вставками. Прямо за ним над входным проемом располагался масштабный фриз Г.Г. Клуциса, исполненный в технике фотомонтажа, весь передний план которого занимала фигура Сталина, провозглашающего новую Конституцию делегатам Партии.

Основным методом подачи информации в советском отделе стали диаграммы, таблицы и графики. Беглого взгляда на них было достаточно, чтобы оценить достижения в области науки и строительства, организации труда и борьбы с безработицей. Во вводном отделе объяснялись суть и преимущества социалистического планирования, стахановского движения, экспонировались печатные труды марксизма-ленинизма как научного фундамента нового общества. Здесь же демонстрировалась знаменитая карта «Индустриализация СССР» из драгоценных и полудрагоценных камней, семиместный легковой автомобиль «ЗИС-101» и трактор «Сталинец» как доказательства промышленного и технического прорыва в СССР. Другой автомобиль был установлен в проеме между лестничными маршами, проходя которые посетитель знакомился с другими отделами выставки, нацеленными уже на подробное ознакомление с отдельными отраслями. В трех залах по бокам от лестницы находились стенды, посвященные образованию, советской литературе и издательскому делу, легкой и пищевой промышленности, а также театру, кино, музыке и т.д. Отдел живописи, скульптуры, графики и художественного ремесла демонстрировал образцы соцреалистического искусства, отражающего дух сталинской тоталитарной эпохи.

По центральной оси Суетин установил еще ряд наиболее знаковых экспонатов. Так, поднявшись на второй этаж, посетитель оказывался возле статуи Ленина, сидящего в позе роденовского «Мечтателя», работы С.Д. Меркурова. Продвигаясь дальше, он мог ознакомиться с 5-метровым макетом Дворца Советов Иофана, который планировали установить на месте взорванного храма Христа Спасителя. В отделе, посвященном железнодорожному транспорту, большой интерес представляли макеты новых модификаций поездов. На большом глобусе в разделе освоения Арктики воспроизводились полярные станции, борьба ледоколов с полярными льдами, трассы морских и воздушных путей. Посетитель также мог заглянуть в палатку, в которой на Северном полюсе зимовали Папанин, Кренкель, Федоров и Чирчов. Завершал показ Зал Славы. Центральное место здесь занимала стоящая в центре статуя Сталина высотой 3,5 метра и три монументальных панно: «Знатные люди Страны Советов» А.А. Дейнеки, еще раз подчеркивающее значение стахановского движения в СССР, «Советская физкультура» Самохвалова, утверждающее важное место спорта в жизни страны, и «Дети Страны Советов» Пахомова, отражающее социальную политику СССР.

Для освещения всего интерьера павильона использовалось естественное зенитное, а также боковое освещение через большие ленточные окна, расположенные под карнизом по всей длине павильона. Однако в Зале Славы окон предусмотрено не было. Свет проникал сюда из соседних помещений, что создавало неожиданный контраст с ярко освещенным, залитым солнцем фойе в начале экспозиции. Закончив осмотр, посетитель мог пойти в отдельно стоящий кинозал или просто отдохнуть на лужайке перед эстрадой.

Несмотря на достаточно декларативное пропагандистское содержание, наличие трудных для восприятия графиков и таблиц, экспозиция, созданная командой Суетина, была интересна и имела успех. Благодаря тщательно продуманной структуре отделов, ясной планировке, обеспечивающей хороший доступ к экспонатам, посетителям было легко получить полное и систематизированное представление о показе.

Строго напротив советского павильона возвышался павильон Германии (рис. 3). О том, как создавался этот проект, его автор, архитектор Альберт Шпеер в своих воспоминаниях писал: «По чистой случайности я во время одного из своих наездов в Париж забрел в помещение, где был выставлен хранящийся в тайне проект советского павильона. Фигуры десятиметровой высоты торжественно шагали с высокого постамента прямо на немецкий павильон. После этого я набросал расчлененный тяжелыми колоннами монументальный куб, который как бы преграждал им путь, а с фронтона моей башни сверху вниз взирал на русскую пару орел, держащий в когтях свастику»³.

Насколько правдива эта история, судить трудно, тем не менее, немецкий павильон оказался выше советского. Возведенный на участке 22 м шириной и 163 м длиной, он состоял из стоящей на высоком стереобате башни из баварского гранита и основного архитектурного объема, внутри которого располагалась экспозиция немецкого отдела. Башня по периметру имела членения мощными каннелированными пилястрами, промежутки между которыми заполняла мозаика золотисто-красного цвета. Над выступающим, трехступенчатым и убывающим по высоте карнизом возвышался 10-метровый бронзовый орел.

Справа и слева от лестницы, ведущей к входу в павильон, были установлены скульптурные группы работы Йозефа Торака «Семья» и «Товарищество». Пять метров высотой, исполненные в бронзе, они отличались особой брутальностью.

Торжественность и одновременно спокойная, концентрированная энергия отличали немецкий павильон от других построек выставки. Это соответствовало поставленной задаче – наглядно демонстрировать величие и расцвет Германии, которые наступили спустя четыре года после прихода к власти Гитлера и Национал-социалистической партии. Именно эта концептуальная идея лежала в основе как немецкой выставочной архитектуры, так и самой экспозиции.



Рис. 3
Павильон Германии на Всемирной выставке
в Париже 1937 года. Архитектор А. Шпеер

³ Ю.П. Маркин. Искусство третьего рейха. М., 2012. С. 83.

Немаловажное значение здесь имел выбор архитектора. Альберт Шпеер - главный зодчий фашисткой Германии, на выставке в Париже создал архитектуру, утверждающую «стиль Гитлера», для которого характерны монументальность, простота и ясность классических форм.

Немецкий павильон представлял собой что-то среднее между фортификационным сооружением и античным храмом. Отражая принципы искусства театрализованной пропаганды и мистицизма нацистской Германии, особенно эффектно он смотрелся ночью при искусственном освещении и напоминал фотонегатив. При этом на главном фасаде отчетливо высвечивалась римская цифра III, выражая идею Третьего Рейха.

Устройство интерьера немецкого павильона было поручено архитектору Вальдемару Бринкману. Именно он создал в Париже экспозиционную среду, в которой Гитлер неожиданно предстал перед европейским сообществом подлинным эстетом и любителем искусств без малейшего намека на пропаганду и идеологию. В этом заключалось принципиальное отличие немецкой экспозиции от того, что было сделано в павильоне СССР. О достижениях Германии говорили не цифры, выраженные в таблицах и графиках, а предметы искусства и другие экспонаты - результаты труда немцев «как наивысшей ценности в новых социальных условиях». Немецкие официальные лица на выставке декларировали, что Германия настроена на мир, что, безусловно, противоречило фактам. В павильоне Испании на этой же выставке экспонировалась знаменитая «Герника» Пикассо, напоминающая о трагических событиях недавнего времени.

Сначала через тяжелые бронзовые двери высотой 5 м и шириной 2 м посетители попадали в просторное фойе, в центре которого находилась статуя «Гений провозглашения» работы немецкого скульптора Георга Кольбе. Созданный им обнаженный женский образ символизировал собой Германию, «встающую с колен», благодаря «воле немецкого народа и реализации идей национал-социализма».

Далее посетители попадали в просторный и светлый Главный зал (рис. 4). Как вспоминали современники, он производил очень необычное впечатление: казалось, что посетитель находится в гостях в очень богатом доме, а вся атмосфера напоминала зал банкетов отелей в европейских



Рис. 4
Экспозиция павильона Германии. Главный зал

столицах⁴. Изысканный декор внутреннего убранства павильона также отражал стилистику арт-деко, балансирующего между консервативностью и современностью. Несмотря на наличие потолочного светового окна, в интерьере основной упор делался на искусственный свет. Зал был ярко освещен большими электрическими люстрами и напольными канделябрами. Золотой цвет стен, классические архитектурные детали в виде сложно раскрепованных карнизов и пилястр в интерьере вторили внешнему облику павильона. Электрический свет отражался в многочисленных стеклянных витринах с деревянным резным каркасом. Витрины стали главным способом экспонирования немецкого отдела на выставке в Париже.

Внутри экспозиции имела свое продолжение тема сакрального. Специально создаваемые деталями интерьера и их расположением четкий ритм и симметрия были нацелены на прямолинейное движение посетителей к «алтарной части» экспозиции – высокому подиуму с лестницей и кованой балюстрадой. Здесь были представлены модель Дома немецкого искусства в Мюнхене, скульптура, мебель и другие предметы жилого интерьера. Боковые стены украшали гобелены «Четыре элемента» и «Труд» Адольфа Циглера. Центральное место этой части экспозиции занимала расположенная прямо напротив входа в павильон большая мозаика из стекла работы Р. Хенгстенберга «Товарищество» - все тот же имперский орел со свастикой. Наличие главного символа нацистской Германии в интерьере немецкого павильона было единственным намеком на тоталитарный режим Гитлера.

В целом, экспонаты немецкого павильона можно разделить по нескольким классификациям. Одни из них напрямую относились ко времени Третьего рейха. В первую очередь, архитектурные макеты. Кроме упомянутого Дома немецкого искусства Трооста, это были макет Олимпийского стадиона в Берлине, проектная модель архитектурного комплекса в Нюрнберге Шпеера и другие. Об изменении социальных условий немецких трудящихся говорили макет базы отдыха Рюген и макет одного из лайнеров организации «Сила - в радости», на котором немецкие рабочие могли путешествовать на бюджетной основе к Норвежским фьордам и по Средиземноморью. Проект моторизации Германии наглядно выражался макетами новых автодорог, ультрасовременных развязок и мостов.

В остальном, в экспозиции не было показано ничего, что не могло бы быть сделано в Веймарской республике. Одна из ведущих областей промышленности Германии во все времена — машиностроение — была представлена футуристической моделью автомобиля «Мерседес-Бенц» (теперь с немецкой свастикой на корпусе), мощнейшими двигателями фирм «Дизель» и «Зеппелин». Отдельные витрины и стенды посвящались высокотехнологичной продукции фирм «Телефункен» и «Сименс». Также в немецком павильоне экспонировались большой телескоп, знаменитый немецкий фарфор, коллекции духовых инструментов, редкие издания немецкой классики и даже коллекция кукол. На глазах у публики рабочий выдувал художественные стекла и вазы. Играя на рояле фирмы «Бехштейн», пианист демонстрировал публике преимущества усилителя звука.

Единственным местом в павильоне, где активно использовалась нацистская пропаганда, был кинотеатр, расположенный прямо под подиумом (своеобразная крипта). Здесь демонстрировались документальные и художественные фильмы, созданные при Гитлере. На крыше павильона Германии был открыт ресторан, который пользовался большой популярностью у посетителей Всемирной выставки.

При всей кажущейся полноте показа, экспозиция немецкого павильона, тем не менее, имела ряд недостатков. Во-первых, она была организована так, что зрителю было достаточно трудно получить системное представление о показе. Во-вторых, организаторы не учли возможность массового посещения павильона. Публика была вынуждена тесниться в узких проемах между витринами, не имея возможности уделить внимание их содержимому. В организации немецкого

⁴ ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, ед. хр. 10. Отзывы иностранной прессы о Советском павильоне Международной выставки в Париже 1937 г.

отдела на Всемирной выставке в Париже 1937 года наибольший интерес вызывает выставочная архитектура, соединение «салонного» интерьера и современных высокотехнологических экспонатов, а также концептуальный подход, основанный на сложной иконографии и символике.

При разных принципах и методах экспонирования в проектах СССР и Германии ярко проявлялось доминирование диктатуры политики над искусством. Несмотря на это, оба павильона завоевали Гран-при Всемирной выставки в Париже.

С другого берега Сены отделы СССР и Германии приветствовал «Гений фашизма» Аффортунато Гори, установленный перед павильоном Италии (рис. 5). Итальянский павильон не производил такого же ошеломляющего впечатления, как два, описанные выше. Тем не менее, и здесь содержание экспозиции и сама архитектура отражали черты, характерные для искусства фашистской Италии.

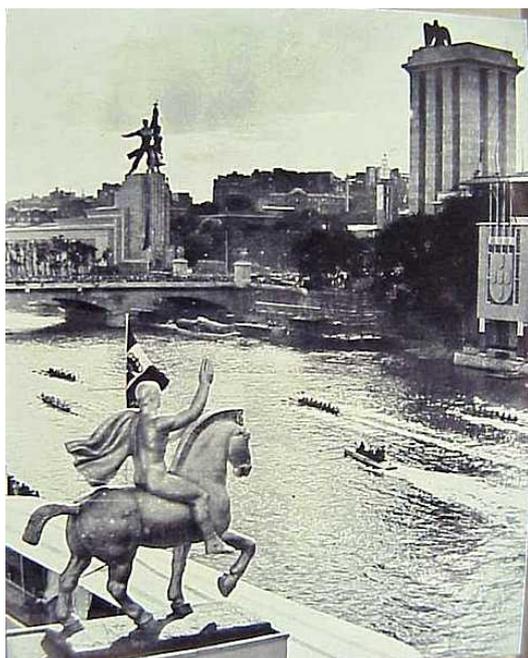


Рис. 5
«Гений фашизма». Скульптор А. Гори

Художественную концепцию итальянского отдела можно емко определить фразой, которая была воспроизведена на одной из стен павильона - «Рим - столица мира, и этот факт никогда не может быть забыт». В павильоне нашел свое выражение классический итальянский стиль. Шестиэтажный прямоугольный павильон с символическими скульптурными элементами на фасаде вызывал ассоциации с римским Колизеем (рис. 6). Двухъярусные крытые галереи замыкались вокруг большого парадного двора и сада с благоухающими цветами. При этом сама постройка



Рис. 6
Павильон Италии на
Всемирной выставке
в Париже 1937 года

относилась к итальянскому модернизму (рационализму), что проявилось в простоте, открытости и ясности форм, пластической легкости деталей и использовании новейших технических материалов. Как внутри экспозиции, так и на фасаде было широко задействовано стекло. Стеклянными были стены, двери без металлического каркаса; колоссальные витрины и стеклянные шкафы также способствовали ощущению абсолютной прозрачности, проницаемости экспозиции. Посетители двигались вверх по этажам, знакомясь с содержанием залов и постепенно поднимаясь на верхний этаж, где располагался большой и торжественный зал Славы, оформленный в золотых и черных тонах, декорированный скульптурой А. Мартини, с большим мозаичным панно работы Линие Сирони.

Как и две другие, итальянская диктатура на Всемирной выставке в Париже 1937 года демонстрировала свои художественные, научные и технические достижения за последние 15 лет, с момента прихода к власти фашизма. Пропаганде и культу личности здесь уделялось не меньше внимания, чем в советском павильоне: повсюду были развешены портреты и посвящения Муссолини. Диаграммы и графики указывали на расширение строительства стадионов, вокзалов, жилых домов, давали статистику о работах по высушиванию болот и т.д. Пропаганде был посвящен отдельный зал экспозиции (рис. 7).

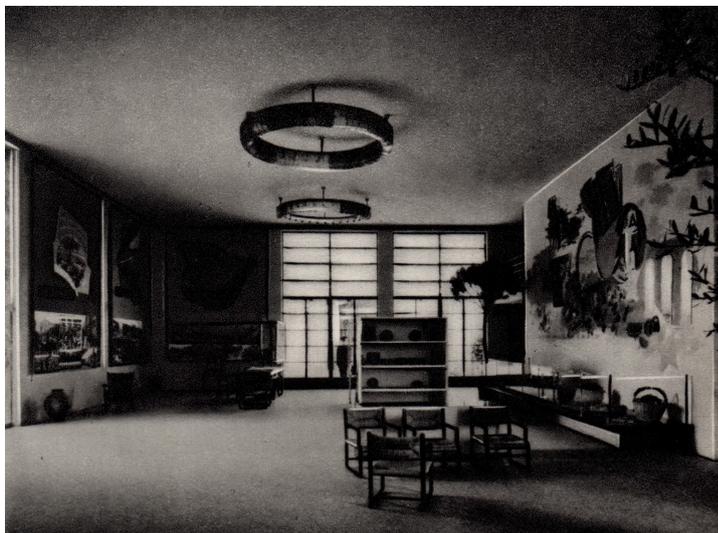


Рис. 7
Экспозиция павильона Италии.
Зал пропаганды

Павильон Италии создавал целый коллектив архитекторов, художников, скульпторов и декораторов, относящихся к диаметрально противоположным школам. Специфика культурной жизни фашистской Италии заключалась в том, что Муссолини никогда не отдавал предпочтение рационалистам или приверженцам наследия Древнего Рима и Ренессанса. Это наложило свой отпечаток на внешний и внутренний облик итальянского павильона.

Для создания выставочного проекта был организован комитет, возглавляемый генералом Пирса Руджеро Пиччо. В комитет вошли Джулио Барелла – куратор миланского триеннале, отвечающий за вопросы декоративно-прикладного искусства; Фабио Майони, занимавшийся промышленной тематикой. Известный скульптор и критик искусства Антонио Мараини отвечал за художественную часть выставки, Марчелло Пиачентини был главным архитектором и координатором всех работ, в то время как внутренним оформлением занимался рационалист Джузеппе Пагано.

Художественная часть экспозиция павильона Италии была одной из самых богатых и красивых на выставке. В отделе живописи и графики были представлены произведения современных итальянских художников самых разных направлений. Эффектно смотрелся отдел художественного ремесла, где особенно выделялось итальянское цветное стекло, включая 2-метровую вазу – вершину технического мастерства стеклодувов. В текстильном отделе можно было увидеть образцы венецианского кружева и итальянского шелка. Специальный отдел был посвящен атласам и картам.

В экспозиции итальянского отдела на Всемирной выставке в Париже 1937 года нашлось место теме «имперских завоеваний». Отдельный зал был посвящен захвату Восточной Африки с демонстрацией карты новых границ фашисткой Италии. В этом заключалось существенное отличие итальянской концепции от концепта ее союзника – Германии, утверждавшей в Париже якобы подлинный пацифизм немецкого общества.

Таким образом, на Всемирной выставке в Париже 1937 года презентация каждого из трех тоталитарных государств имела существенные отличия. Это утверждение относится не к экспозиционному контенту павильонов, а касается, в первую очередь, разных концептуальных подходов, которые и формировали характерные принципы и методы экспонирования, художественно-стилистические решения выставочной архитектуры и экспозиций. Своеобразие разработанных концепций еще раз поддерживает мысль о том, что в основе тоталитарных режимов, сложившихся в Европе в 1920-1930-е годы, лежат во многом диаметрально противоположные идеологические установки, базирующиеся на разных исторических, культурно-философских, национальных фундаментах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркин, Юрий. Искусство третьего рейха. М., 2012.
2. Выставочные ансамбли СССР. 1920 – 1930-е годы. Материалы и документы. М., 2006.
3. “Die Axt hat gebluht...” Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die fruhe Avangarde. 1937. Dusseldorf, 1987.
4. Livre d’or official de l’exposition international “Des arts et techniques dans la vie moderne”. Paris, 1937.
5. ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, ед. хр. 10. Отзывы иностранной прессы о Советском павильоне Международной выставки в Париже 1937 г.
6. ГАРФ, ф. 9499, оп. 1, ед. хр. 8. Обзор материалов и экспонатов Советского павильона на Международной выставке в Париже. 1937 г.
7. РГАЛИ, ф. 938, оп. 2, ед. хр. 98. Газета «Последние новости» от 10 июня 1937 года.
8. Советское монументальное искусство на Всемирной выставке в Париже. Творчество, 1937, № 8-9.

REFERENCES

1. Markin, Yuri. Iskustvo tretiego Reiha [The art of the third Reich], Moscow, 2012.
2. Vystavochny ansambl SSSR. 1920 – 1930 gody. Materialy i dokumenty [Exhibition ensemble of USSR. 1920 – 1930th. Materials and documents], Moscow, 2006.
3. “Die Axt hat gebluht...” Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die fruhe Avangarde. 1937. Dusseldorf, 1987.
4. Livre d’or official de l’exposition international “Des arts et techniques dans la vie moderne”. Paris, 1937.
5. State Archive of Russian Federation, f. 9499, inv. 1, doc. 10. Otyzyvy inostrannoy pressy o Sovetskom pavilione Mezhdunarodnoy vystavki v Parizhe. 1937 [Foreign press review about Soviet pavilion at World Exhibition in Paris. 1937].
6. State Archive of Russian Federation, f. 9499, inv. 1, doc. 8. Obzor materialov i exponatov Sovetskogo paviliona na Mazhdunarodnoy vystavke v Parizhe. 1937 [Review of documents and exhibits of Soviet pavilion at World Exhibition in Paris. 1937].
7. Russian State Archive of Literature and Art, f. 938, inv. 2. doc. 98. Gazeta “Poslednie novosti” ot 10 iuly 1937 goda [“Poslednie novosti” newspaper. June 10, 1937].
8. Sovetskoe monumetalnoe iskustvo na Vsemirnoy vystavke v Parizhe [Soviet monumental art at World Exhibition in Paris], “Tvorchesvo” magazine, 1937, # 8-9.

Е.В. Саничева

аспирант Государственного Института Искусствознания

sanicheva@gmail.com

«ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СЕЙСМОГРАММА» ОПЕРЫ «КОРОЛЬ ВЕРХОМ» КЛААСА ДЕ ВРИСА

Статья посвящена опере нидерландского композитора Клааса де Вриса «Король Верхом» («A Kind, Riding»). Опера рассмотрена как неотъемлемая часть культурного процесса XX столетия.

The article goes on the Dutch composer Klaas de Vries, his opera work “A King, Riding” and the situation on contemporary music scene in the Netherlands as part of international music arena and many different influences coming from across musical Europe.

Ключевые слова: Клаас де Врис, современная опера, Вирджиния Вулф, «Король Верхом»

Keywords: Klaas de Vries, contemporary opera works, Virginia Woolf, “A King, Riding”

Клаас де Врис (1944) – выдающаяся фигура в современной музыке Нидерландов, один из основателей Роттердамской композиторской школы. Среди его учителей – Отто Кеттинг (Нидерланды) и Милко Келемен (Германия). Произведения, написанные де Врисом, регулярно исполняются в Нидерландах и за рубежом такими коллективами, как Аско/Шёнберг Ансамбль (дирижер Райнберт де Леу), Ройал Концертгебау Оркестр, Резиденс Оркестр, Холланд Симфония и Роттердамский Филармонический Оркестр. Начиная с 1975 года Клаас де Врис – преподаватель Роттердамской Консерватории; с лекциями и мастер-классами он посещал университеты и консерватории Гааги, Амстердама, Брюсселя, Парижа, Москвы, Сан-Франциско и Бостона. Дважды награжден наградой Matthijs Vermeulen Prize – за сочинение «Discantus» (1982) и за произведение «Король Верхом» («A King, Riding», 1998) – «сценическую ораторию», одну из своих наиболее известных работ. Ее премьера была осуществлена 21 мая 1996 года в рамках Голландского фестиваля прославленным оперным коллективом «La Monnaie» (Брюссель, Бельгия), режиссёр Кристоф Марталер.

В основу музыкально-театрального произведения положен роман Вирджинии Вулф «Волны» (1931)¹. Сюжет оперы был подсказан композитору одним из студентов². Клаас де Врис, уже давно знакомый с «Волнами», перечитал роман вновь. Параллельно с созданием оперы шёл процесс написания некоторого числа сольных пьес для разных инструментов, заказанных композитору ранее различными музыкантами. Клаас де Врис так описывает начало своей работы: «Вначале роман не имел вовсе никакого отношения к сольным пьесам, но позже оба произведения [собственно опера и серия сольных пьес] просто-напросто “вложились” друг в друга; в конечном счёте, сама Вулф называла “Волны” “серией драматических высказываний”. Внезапно я увидел структуру книги, как на ладони; с одной стороны – интродукции с их циклической формой “широкого дыхания”, с другой – несколько отдельных персонажей, один среди которых поочередно выступает на передний план, становясь солистом, в то время, как остальные остаются фоновой группой. Структура романа сама по себе уже являлась музыкальным произведением»³.

© Саничева Е.В., 2014

¹ Роман В. Вулф «Волны» («The Waves») опубликован на русском языке: Вулф, Вирджиния. Волны / Пер. с англ. Е. Суриц // Иностранная литература, 2001, № 10.

² Сам композитор, его издатели, исполнители и критики определяют жанр «Короля...» двойко – и как «сценическую ораторию» и как оперу.

³ Цит. по: Zuidam, R. A King, Riding. Amsterdam, 2004.

*Е. Саничева «Эмоциональная сейсмограмма»
оперы «Король Верхом» Клааса де Вриса*

В романах В. Вулф используется повествование в виде особого внутреннего монолога, – «потока сознания». Для этой манеры повествования характерно детальное описание момента, внутренних психологических «отпечатков» и впечатлений в том порядке, в каком они возникают непосредственно в сознании. Хронотопу такой формы в высшей степени свойственна неопределённость, относительность, так как события – предметы монолога, возникающие в сознании героя, невозможно отнести к какому-либо конкретному времени и пространству. В центре субъективного внимания повествователя – всецело содержание сенсорного впечатления, фрагментарное и иррациональное, максимально отодвинутое от точки фокуса внимания, «ненаправленное». Повествование в этом случае представляет собой своеобразное «путешествие» в глубины человеческого сознания, в ходе которого, ассоциативно и разрозненно, у героя возникают воспоминания о событиях, время и место которых становятся «игрушками памяти».

В опере, как и в романе, шесть действующих лиц – трое мужчин (Луис, Невилл и Бернард) и три женщины (Рода, Джинни и Сюзан). Они вспоминают детство, юность, расставание со своим другом Персивалем, которого они идеализируют, и не могут пережить его смерть. У шести персонажей есть общая черта: они все влюблены в Персиваля, седьмого персонажа – он и является, по сути, главным героем романа. Обожаемый всеми Персиваль покидает Англию ради службы в Индии, в честь чего даёт прощальный обед, на который приглашены остальные шесть героев. Затем мы узнаём, что Персиваль погиб в результате несчастного случая, и видим, как каждый из оставшихся шести героев по-своему реагирует на эту утрату.

В оперу также включены три стихотворения любимого поэта Клааса де Вриса – Фернандо Пессоа (1888–1935), подходящие по настроению к роману В. Вулф⁴. Фернандо Антонио Ногейра Пессоа получил известность как обладатель своеобразного оригинального поэтического «почерка», а также благодаря тому, что многие его произведения написаны под разными именами, то есть его гетеронимами. Поиски индивидуального «Я» и границ этой индивидуальности, реальной либо отражённой, а также сложные взаимоотношения этих вымышленных «персонажей» – гетеронимов являются центральной темой его творчества, а также «творчества в творчестве», «игры в игре».

Опера «Король Верхом» написана для шести вокалистов, семи солирующих инструментов, большого ансамбля духовых и электроники (в создании последней принял участие Жан-Марк Сюллон из Валлонского Центра исследований и музыкального образования). Каждый персонаж наделён своим инструментальным «отражением»: Джинни – колоратура и скрипка, Сюзан – лирическое сопрано и виолончель, Рода – меццо-сопрано и альт, Невилл – контратенор и флейты, Луис – тенор и рекордеры, Бернард – баритон и бас-кларнет, Персиваль же представлен танцором и тембром солирующей трубы. В увертюре каждый сольный инструмент имеет самостоятельную каденцию, тогда как позже в ткани оперы каждый из солирующих инструментов выступает уже в паре со своим вокальным «двойником».

Музыкальная ткань оперы состоит из нескольких слоёв, символизирующих собой множественную структуру личности и её отражений. Первый слой ткани образован певческими голосами, второй – их отражениями в инструментах solo, третий – электронными звучаниями, в которых можно различить несколько размытые тембры солирующих инструментов.

В основе гармонического языка всей оперы лежит определённый аккорд, являющийся базисом для всех остальных аккордов и гармонических структур. Этот лейтаккорд, делающий гармонический язык оперы диссонантно-хроматическим и динамичным, является, по сути, комбинацией наложенных друг на друга нескольких малых мажорных септаккордов. По очертаниям фактуры, опера представляет собой одну большую мелодию, разделённую на множество голосов, с применением полифонии и эффекта отражений, мелких изменений и отголосков (что реализуется, в том числе, и средствами электроники).

⁴ Либретто соединяет два языка: английский (в сценах «основного действия») и португальский (в лирических обобщениях – стихах Пессоа).

Важно упомянуть и использование в опере quasi-барочных риторических фигур. За солирующими инструментами закреплены определённые «роли», то есть определённые интервальные и ритмические фигуры, выражающие эмоциональные аффекты персонажей. Также, произведение выстроено по образцу «Страстей» Баха: материал сольных вокальных высказываний разрабатывается в следующих за ними инструментальных и ансамблевых разделах, написанных по модели хоралов и мадригалов эпохи барокко с использованием полифонической техники.

Интересна структура оперы: опера состоит из двух частей, примерно равных по размеру. Увертюра длится 31 минуту (из 51 минуты всей первой части). «Выразительное описание зарождающегося дня подтолкнуло меня к мысли сочинить начало оперы "из ничего"», – говорит композитор⁵. В самом деле, увертюра, и вместе с ней вся первая часть, начинается почти неощутимо. Создаётся впечатление, что музыка начинается сама собой, из таинственных неопределимых звуков и шумов, производимых публикой и настройки оркестра. Музыкальные события начинаются тишайшими электронными звучностями, затем возникает шёпот певцов, слышен тихий шум перекачивающихся камней, присоединяются отдельные ударные инструменты и следует тихое звучание всего оркестра (вспомним, что роман открывается описанием моря, спящего в полутьме рассвета).

Первый и второй эпизоды первой части повествуют о детстве героев. Эту часть замыкает вокально-оркестровая постлюдия на стихи Пессоа, названная Гетерофонией I. Вторая часть делится на три раздела, разграниченные Гетерофониями II и III, из которых последняя предваряет финальный раздел оперы. Эпизоды I–III посвящены студенческим годам героев. После Гетерофонии II следует Эпизод IV (прощальный обед в честь Персиваля) и Эпизод V (Lamento памяти Персиваля). Наполненная глубокой выразительностью Гетерофония III вводит в заключительную сцену.

Швейцарский режиссёр Кристоф Марталер убедительно интерпретировал эту «эмоциональную сейсмограмму» (Роберт Зюйддам)⁶. Особенность почерка Марталера – максимальная выразительность при минимуме средств – как нельзя лучше подошла к форме «драматических монологов» оперы. Хрупкость буквально ощущается в атмосфере спектакля; полшага, полу-взгляд достигают эффекта необычайной экспрессивности. Премьера с обилием декораций и причудливо освещённых высоких металлических конструкций была осуществлена в помещении Королевского Цирка Брюсселя.

Словно импрессионистические штрихи, рассредоточены в ткани постановки малейшие движения певцов на сцене, их взгляды, жесты, мимика. Эскизность, незавершённость, чувство схваченного мгновения формируют сценическое действие, в котором время то будто останавливается, то несётся вскачь (что может вызвать ассоциации с картинами художников-импрессионистов). Во второй части сценография и сценические решения становятся более полифоническими, многоплановыми, открытыми, приходя, таким образом, в некое соответствие со структурой романа Вулф, ближе к концу более разомкнутой, пространственно размытой.

В целом можно отметить, что подобного рода постановки, несомненно, являются крупным культурным событием, свидетельством чему служит получение Клаасом де Врисом за эту работу престижнейшей композиторской награды в Нидерландах. «Король Верхом» – заметная веха в творческом пути одаренного композитора. Это произведение подытожило творческие искания Клааса де Вриса девяностых годов XX века и наметило пути в будущее, о чем свидетельствуют новые масштабные произведения, в том числе и в оперном жанре, возникшие в XXI столетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулф, Вурджиния. Волны // Иностранная литература, 2001, № 10.

⁵ Цит. по: Zuidam, R. NRC Handelsblad 17-05-1996.

⁶ Zuidam, R. NRC Handelsblad 17-05-1996.

*Е. Саничева «Эмоциональная сейсмограмма»
оперы «Король Верхом» Клааса де Вриса*

2. Zuidam, Robert. A King, Riding. Amsterdam, 2004.
3. Zuidam, Robert. NRC Handelsblad 17-05-1996.

REFERENCES

1. Woolf, Virginia. "The Waves" in *Inostrannaya literatura* [Foreign literature], 2001, 10.
2. Zuidam, Robert. A King, Riding. Amsterdam, 2004.
3. Zuidam, Robert. in NRC Handelsblad 1996, May 17.

М.Р. Невлютов

*архитектор, аспирант отдела проблем теории архитектуры
НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства
Российской академии архитектуры и строительных наук,
студент института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»
mnevlyutov@gmail.com*

ЖАК ХЕРЦОГ И ПЬЕР ДЕ МЕРОН. ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Работа Жака Херцога и Пьера де Мерона тесно переплетена с художественной практикой, с самими художниками, с их представлениями о послевоенном, постмодернистском пространстве. Эти архитекторы сосредоточены на многих проблемах современности, таких как акт высказывания, дематериализация, реальность, отчуждение и др. Однако средства их проектирования часто происходят не из архитектурной дисциплины, а из искусства. Жак Херцог и Пьер де Мерон интерпретируют мысли художников и фотографов, осуществляют совместные проекты. Искусство для них - концептуальный инструмент в создании архитектуры.

Ключевые слова: чувственная архитектура, современное искусство, отчуждение, материалы, запахи, атмосфера, реальность, акт высказывания

Jacques Herzog's and Pierre de Meuron's work and planning is closely intertwined with artistic practice, with the artists, with their ideas about the postwar, postmodern space. These architects have focused on the issues of the day, such as an act of utterance, dematerialization, reality, estrangement and others. However, the main means of their design bases on art, not architecture. Jacques Herzog and Pierre de Meuron interpret the ideas of artists and photographers, make collaborative projects. Art for them is conceptual tool for creative decisions in architecture.

Keywords: sensual architecture, contemporary art, estrangement, materials, smells, atmosphere, reality, manifestation act

Жак Херцог и Пьер де Мерон (сокр. HdeM) являются наиболее чувственными и загадочными архитекторами современности. Архитектурная работа, по их мнению, тесно переплетена с художественной практикой, с самими художниками, с их представлениями о послевоенном постмодернистском пространстве.

В своих работах HdeM обращаются к контексту, материалу, запаху, атмосфере, структуре, архетипам и ко многим другим понятиям, которые станут важными в искусстве, начиная с 20 века. На этом этапе «исторического развития» остро почувствовалась отчужденность человека от «естественности», от самого себя и своего труда. Разочарование в техническом прогрессе запускает реакцию, которая указывает на ряд погрешностей, нестыковок в предыдущей культурной парадигме, тем самым обозначая способы их решения.

Послевоенное искусство, выступая инструментом реакции, устремляет свой взгляд на причины и структуры человеческого восприятия, проблему бессознательного, расщепленную природу субъекта – то есть на нерешенные проблемы, ставшие причиной отчуждения. HdeM интересны тем, что они смогли поставить многие вопросы, которые к тому времени уже обозначились в искусстве конца 20 века, но в архитектуре присутствовали фрагментарно. Архитекторы чрезвычайно внимательно относятся к «структуре» архитектуры, считают, что вся сила и мощь архитектуры заключается в непосредственном и бессознательном воздействии на смотрящего, обращаются к бессознательным «докультурным» архетипам.

Часто спорят, чем является творчество HdeM, архитектурой или искусством. Таким положением архитекторы обязаны постоянному взаимодействию с художественной сценой. HdeM

М. Невлютов Жак Херцог и Пьер де Мерон.

Искусство и архитектура

интерпретируют мысли художников и фотографов, осуществляют совместные проекты. Также следует отметить, что многие их клиенты пришли из мира искусства, например, коллекционеры обращаются к этим архитекторам для проектирования зданий музеев и выставочных комплексов. «Часто НдеМ нумеруют свои проекты на манер Пауля Клее или Герхарда Рихтера. Некоторые их здания имеют имена: Синий дом, Каменный дом, Жилой дом вдоль стены и т.д»¹. Между 1979 и 1986, когда бюро имело мало заказов, Жак Херцог успешно осуществлял карьеру художника. Это и многое другое сближает их деятельность с современным искусством, позволяет проводить параллели и проследить взаимное влияние.

Родились Жак Херцог и Пьер де Мерон в Базеле в Швейцарии в 1950 году. Вместе окончили Политехнический институт Цюриха и работали у Альдо Росси, который сильно на них повлиял. Основали собственную мастерскую, известную как “Herzog & de Meuron Architekten”, преподают и строят по всему миру. Живут архитекторы там же, где и родились, в Базеле. Истоки их особого подхода в архитектуре можно находить уже здесь, исходя из археологии места. Рэм Колхас называет Базель «промежуточным» городом: это центр химической промышленности и фармацевтики, что вполне могло быть источником интереса архитекторов к проблемам изменения и отчуждения городской архитектурной среды.

Множество их ранних проектов имеет промышленную и складскую функцию. Реконструкция одного из них – Тейт Модерн (Tate Modern)² принесла архитекторам широкую известность и Притцкеровскую премию. Внимание к промышленным объектам проистекает от индустриально ориентированной экономической формации, внутри которой архитекторы вынуждены проектировать. Сама архитектура становится сложным техническим изделием, требующим знаний о способах ее изготовления. В этом процессе проявляется отчуждение, так как знание это не ремесленное, а индустриальное. В пространстве, где «машины производят машины», человек лишен какой бы то ни было производящей функции, а значит, отчужден. «Большинство современных общественных зданий сверхразмерны и создают впечатление пустоты (не пространства): роботы или люди, которые там находятся, сами выглядят как виртуальные объекты, будто нет необходимости в их присутствии. Функциональность бесполезности, функциональность ненужного пространства»³.

Так наступает поворот к чувственной и сенсорной архитектуре, о необходимости которой говорят НдеМ. По их мнению, архитектура не должна подвергаться рациональному анализу, она должна влиять на человека через его чувства, через запахи и атмосферу, должна преодолевать отчуждение. Запах, к которому обращаются архитекторы, «запах до личной истории», создает поток пространственных ощущений и воспоминаний. С такой позицией мы сталкиваемся у художника Йозефа Бойса, сотрудничество с которым сильно повлияло на архитекторов. Важным для Бойса было возвращение к природе, поэтому он прибегает в своих перформансах к теме животных и их голосам, что избавляет его от всякой семантики и позволяет обратиться к «скульптурному» или феноменологическому качеству языка. Работы Бойса часто связаны с персональным переживанием материала и запаха. Художник использовал для арт-объектов материалы типа топленого сала, фетра, войлока и мёда, материалы, не имеющие устойчивую форму и очертаний. Свои воспоминания о моменте столкновения с природой и «естественными» материалами он воплощает в мифе о татарах. Художник утверждал, что во время Второй мировой войны его самолет был подбит и молодой летчик был обречен на смерть. Но местные жители – татары спасли его, намазали жиром и обмотали войлоком. «Кочевой народ при помощи сил природы не только исцеляет воина от ран, но и передает ему жир и войлок как гомеопатические материалы человеческой теплоты»⁴. Неприглядные и сильно пахнущие материалы стали началом диалога о значении материала и запаха. В этих произведениях

¹ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.13.

² «Цистерны» для Лондона // Archi.ru URL: <http://archi.ru/projects/world/406/galereya-teit-modern> (дата обращения: 26.08.2014)

³ Jean Baudrillard. Architektur: Wahrheit oder Radikalität Literaturverlag Droschl Graz-Wien Erstausgabe, 1999. P.32.

⁴ Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе. под ред. О.Блуме. - М.: Типография Новости, 2012. С.18.

остро проступили чувство тупикового отчуждения современного человека от природы и попытки войти в нее на магически-«шаманском» уровне, вернуться в лоно природы, исцелить «рану, нанесенную человеку познанием»⁵.

Параллели между работой Иозефа Бойса и HdeM очевидны. Как художник, так и архитекторы обращаются к материалам вне символического значения, используют их феноменологические характеристики – «медь как энергетический проводник, войлок и жир для хранения тепла, желатин как буферная зона»⁶. Эти материалы соответствуют меди, рубероиду, фанере, золотым или медным листам – всему, что использовалось HdeM. Подобный репертуар, по мнению Бойса, позволяет выйти к «докультурным» основаниям материалов, позволить человеку преодолеть отчуждение от природы.

Примером влияния Бойса на архитектуру HdeM является музей Шаулаггер (Schaulager)⁷ в Базеле (рис. 1). Здание напоминает тюк плотного войлока – одну из работ художника⁸. Стены музея производят уникальное впечатление мягкости. Первоначально они задумывались как уплотненный грунт с клеевой связкой, но по техническим причинам такое решение уступило «своего рода бетону, смешанному с местным гравием»⁹. Функционально обусловленная пятиугольная форма основного выставочного корпуса словно экструдирована из земли. Вход организован через отделенную от основного корпуса небольшую «сторожку» аналогичного материала. Здание кажется очень гармоничным и естественным в тихом месте, в отдалении от городского центра, среди частных домов. Как и многие постройки архитекторов, музей не обладает выразительными объемом или фасадами, он скорее соответствует «теории скульптуры» Бойса. Согласно ей, никакой заранее определенной формы не существует, есть только направляющие силы, помогающие архитектуре появиться на свет. Музей создается материалом стен и самой организацией пространства здания, его структурой, некоторым «способом» существования здания.



Рис. 1
Музей Шаулаггер (Schaulager),
Базель, Швейцария

⁵ Там же. С.27.

⁶ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.19.

⁷ Музей Schaulager // Archi.ru URL: <http://archi.ru/projects/world/5901/muzei-schaulager> (дата обращения: 26.08.2014)

⁸ Joseph Beuys: Fond sculptures, Codices Madrid drawings (1974), and 7000 Oaks, a permanent installation furthering Beuys' Documenta 7 project. 1987.

⁹ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.193.

*М. Невлютов Жак Херцог и Пьер де Мерон.
Искусство и архитектура*

Бойс в своих работах обращается к меди как энергетическому проводнику. По его мнению, она способна установить утраченную связь между природой и человеком. В своем индустриальном шедевре Сигнальная Башня (Signal Box)¹⁰ HdeM используют этот материал (рис. 2-3). Здание обернуто медными полосами шириной 20 сантиметров. В области оконных проемов они немного разворачиваются и пропускают свет. Благодаря такому решению экстерьера, здание работает как «клетка Фарадея», то есть защищает электронное оборудование от внешних воздействий, в том числе и от удара молнии. В этом проекте проявляется отношение HdeM к архитектуре как к изобретению, техническому изделию. Медная обмотка не просто художественный прием, но функционально обусловленное решение, которое символическим образом устанавливает связь человека с природной энергией.

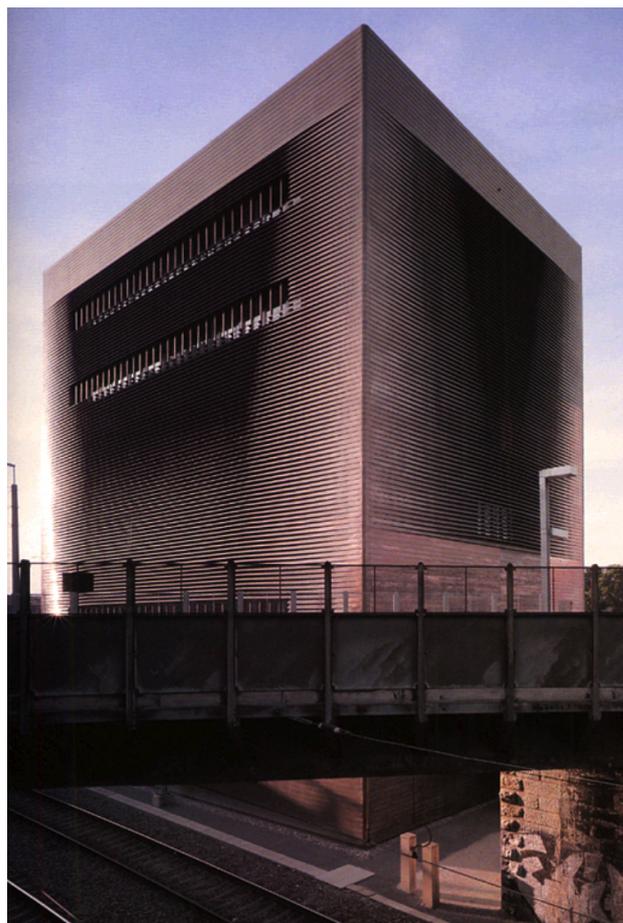


Рис. 2-3
Сигнальная Башня (Signal Box),
Базель, Швейцария

Следует назвать еще одного художника, о влиянии которого упоминают архитекторы – Роберт Смитсон – один из основоположников лэнд-арта. Соприкосновение с его творчеством также принесло много интересных идей HdeM. Наиболее интересным для исследования является серия объектов Смитсона под общим названием «не-места» (non-sites), в которых собранные художником камни и земля экспонировались в галерее как скульптуры, нередко в сочетании со стеклами и зеркалами. «Не-места» отсылают к местам, которые расположены за пределами музея, к «дочеловеческой» истории и памяти ландшафта. Художник в своих работах показывает

¹⁰ Flashback: Signal Box / Herzog & de Meuron // ArchDaily URL: <http://www.archdaily.com/256766/flashback-signal-box-herzog-de-meuron/> (дата обращения: 26.08.2014).

взаимодействие минималистской чистой эстетики с природным ландшафтом, а точнее, способ, каким ландшафт поглощает культуру.

К Смитсону архитекторы обращаются при описании Каменного дома в Таволи¹¹ (Италия) (рис. 4). Конструкция дома представляет собой бетонный каркас, который в свою очередь заполняется мелким щебнем. Жесткий каркас, как минималистические коробки и зеркала Смитсона, образует «не-место», позволяющее неоформленным камням оформиться, обозначить неструктурированную природу.



Рис. 4
Каменный дом (Stone house),
Таволи, Италия

Подобное мышление мы видим в винной фабрике Доминус (Dominus Winery)¹² в Калифорнии по проекту НдеМ (рис. 5). Винодельня расположена в уникальном месте, в долине Напа, которая славится своими прекрасными видами и плодородной землей. Экстремальные условия Калифорнии – очень жарко днем, очень холодно ночью – продиктовали выбор материала для стен и способ его использования. Перед фасадами здания архитекторы разместили габионы с базальтом. Камни обладают тепловой эффективностью: днем базальт вбирает тепло, а ночью отдает, таким образом, функционирует кондиционирование воздуха, позволяя поддерживать необходимую температуру для содержания и приготовления винных напитков. Габионы заполнялись базальтом с разной плотностью, некоторые части стен полностью непроницаемы, другие же пропускают внутрь естественный свет днем, а ночью из них просачивается искусственный свет наружу. Такой способ больше похож на создание «функционального орнамента»¹³, чем на классическую кладку. Конечно, НдеМ не изобрели стену из камней. Но камню оставлена «свобода выбора», так, как если бы он лежал на земле. Стена упорядочивает органический хаос существования камня. Так выглядит сама земля, прирученная, как американский койот Бойса¹⁴.

¹¹ Stone House // stonehouse URL: <http://stonehouse22.blogspot.ru/> (дата обращения: 26.08.2014).

¹² Dominius Winery // en.wikiarquitectura.com/ URL: http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Dominus_Winery (дата обращения: 26.08.2014)

¹³ См.: Moussavi F. The Function Of Ornament. Actar, 2006.

¹⁴ Йозеф Бойс. Перформанс: «Койот: я люблю Америку и Америка любит меня». Нью-Йорк. 1974.

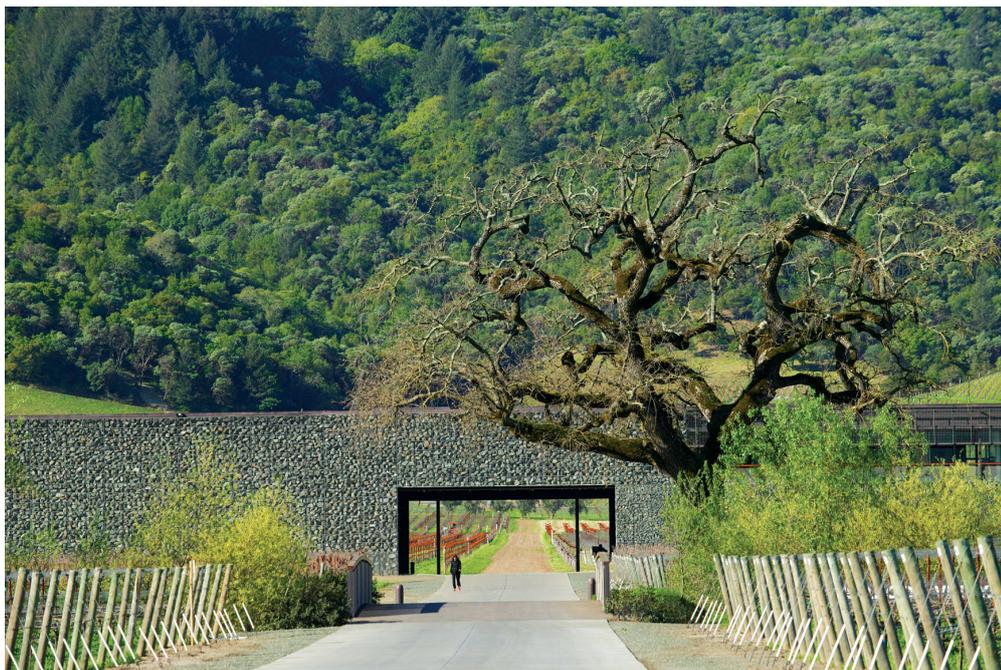


Рис. 5
Винная фабрика "Доминус" (Dominus Winery), Калифорния, США

Идеальная прямоугольная геометрия винодельни противопоставляется ландшафту. Человеческое присутствие, по мнению архитекторов, должно быть незаметным, завод не должен выделяться в среде, но и не должен смешиваться с ней: «...почти невидимый, поглощенный почвой и окружающими холмами, но тем не менее существующий»¹⁵. В дизайне фабрики неизменно присутствуют темы Смитсона – руинирования и следов человека. Президент компании, которому принадлежит винная фабрика Доминус, Кристиан Моекс (Christian Moueix) дает заводу монументальное определение: «... как масштаба великого аристократа, похороненного в земле среди своей армии»¹⁶. Здание становится руиной, потому что оно было спроектировано уже поглощенным природой. Следы человека здесь существуют в качестве силы, структурирующей базальтовые габионы в строгий прямоугольный силуэт здания.

В 2012 году работа архитекторов над летним павильоном галереи Серпентайн (Serpentine Gallery Pavilion)¹⁷ в Лондоне возвращает их к теме исторических следов и отчуждения от естественности (рис. 6). По словам НдеМ, структуру здания образуют фундаменты предыдущих именитых павильонов, спроектированных и построенных здесь. С высоты он выглядит как объект ланд-арта, как парковый пруд, но его очертания смещены немного в сторону, обнажая «археологические раскопки» прежних фундаментов. Павильон НдеМ не манифестирует архитектуру с точки зрения формы и конструкции, но заставляет размышлять об истории места, о значении следов и памяти, о культуре в целом. Этот проект – концептуальное высказывание, позволяющее по-новому взглянуть на роль архитектуры в историческом существовании человека. Символическая реконструкция фундаментов – единственный возможный способ репрезентации культуры, непрерывно поглощаемой природными процессами. Пруд в парке скрывает следы истории, обнажая при этом пафос взаимоотношений естественного и искусственного.

Оппозицию природы и человека НдеМ разрешают через понятие «реальности архитектуры». Так Херцог определяет топологическое место «реальности» в материалах. Благодаря им архитектура становится реальной, осуществляется как таковая. Но материалы в своем природном состоянии не способны говорить, «...они находят свое самое высокое проявление [...], как только удаляются

¹⁵ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.139.

¹⁶ Там же. P.140.

¹⁷ Непостоянство памяти // Archi.ru URL: <http://archi.ru/projects/world/7656/letnii-pavilion-galerei-serpentain-2012> (дата обращения: 26.08.2014)



Рис. 6
*Летний павильон галереи Серпентайн (Serpentine Gallery Pavilion),
Лондон, Великобритания*

из своего естественного контекста»¹⁸. Несоответствие между естественным состоянием материала и приобретенной новой функцией есть действие, осуществляемое человеком, культурой, техникой. Фактически это и есть характер, подпись, "Wirklichkeit" или реальность.

В экспериментах НдеМ не ставится цель создать причудливый объём, они являются поиском ответа на вопрос, что есть форма, попыткой показать, как осуществляется ее реальность. Интересен один из ранних проектов НдеМ 1979 года – дом для небольшой семьи в Обервиле¹⁹ (рис. 7). Здание своей минималистской эстетикой едва выделяется из окружения. Отличительной чертой является то, что дом этот выкрашен в фирменный голубой цвет Ива Кляйна. Художник впервые



Рис. 7
*Дом для небольшой семьи (Blue house),
Обервиль, Швейцария*

¹⁸ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.54.

¹⁹ Blaues Haus // MIMOA URL: <http://www.mimoa.eu/projects/Switzerland/Oberwil/Blaues%20Haus> (дата обращения: 26.08.2014)

*М. Невлютов Жак Херцог и Пьер де Мерон.
Искусство и архитектура*

замечает, что цвет работает как название, присвоение, подпись, обладает самостоятельным значением: «За цвет! Против линии и рисунка!»²⁰. Античная Венера, выкрашенная художником в голубой колер, становится обозначенной, присвоенной художником. Предельной мечтой Кляйна стало «[...] Небо, которое он когда-то хотел подписать, сделав произведением искусства»²¹. Голубой дом в Обервиле не просто голубой, он такой в контексте означающих, где цвет тянет за собой ряд смыслов, трансформирующих значение художественного высказывания.

Это радикальное изменение в пространственной логике также отразилось в другом проекте НдеМ. Синий Музей или образовательный Форум в Барселоне (Museu Blau, Edifici Forum)²² был построен специально для проведения Форума Культур (рис. 8-9). На сегодняшний день в нем проходят различные представительные конгрессы, проводятся выставки и многие другие заметные общественные мероприятия. Форум представляет собой подвешенную над уровнем земли треугольную пластину со сторонами 180 метров и толщиной 25 метров. Здание, удерживаемое 17 опорами, словно парит в воздухе, образуя на уровне улицы крытое общественное пространство, освещенное прорезанными в пластине отверстиями. Главным помещением форума является аудитория вместимостью 3200 человек, размещенная в подземном уровне. На крыше

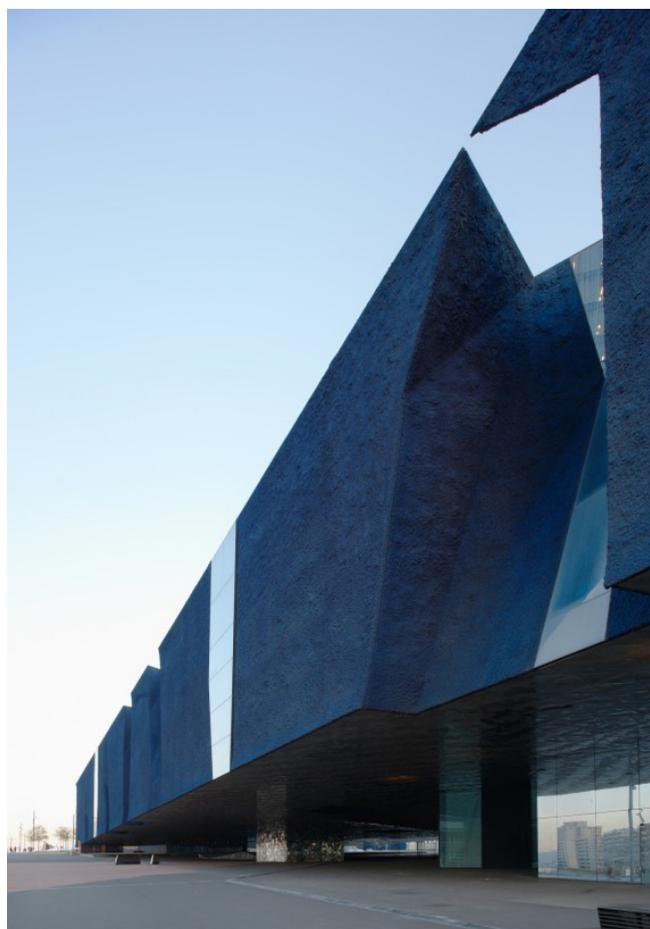
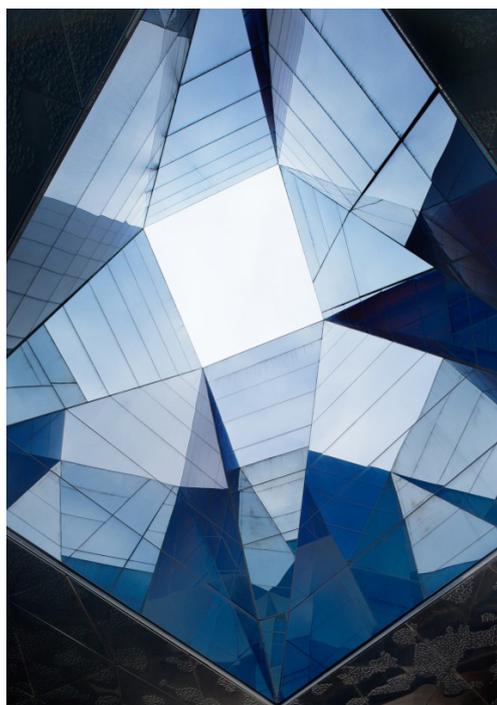


Рис. 8-9
Синий Музей, Образовательный Форум в Барселоне
(Museu Blau, Edifici Forum), Барселона, Испания

²⁰ Девиз выставки "Yves, Propositions Monochromes" в галерее Colette Allendy в Париже. 1956.

²¹ Ив Кляйн. Присвоение неба // livejournal.com URL: <http://0valia.livejournal.com/4177.html> (дата обращения: 26.08.2014)

²² Комплекс "Форум" // Archi.ru URL: <http://archi.ru/projects/world/5902/kompleks-forum> (дата обращения: 26.08.2014)

располагаются мелкие бассейны с водой, используемой для охлаждения здания. Фасады, выкрашенные в синий цвет, обладают пористой поверхностью, что напоминает губки Ива Кляйна. Чередование плотной губчатой поверхности с большими плоскостями зеркал позволяют зданию вибрировать, оно начинает восприниматься фрагментарно. «Сила их работ появляется из напряженных отношений, настроенных между исчезновением и веществом, иллюзией и реальностью, гладкостью и шершавостью»²³. Здание стремится дематериализоваться, превратить свое существование в игру появления и исчезновения.

Дематериализация – важный мотив в творчестве Ива Кляйна²⁴. Он отвергал материальность искусства и архитектуры, признавая только действие, перформанс. Для художника был важен непосредственно акт высказывания, процесс, в результате которого появляется произведение искусства. Для НдеМ также важно изобретение не формы, но инструмента или принципа, некоего алгоритма существования архитектуры. «Структура не делает дом, она просто позволяет камням быть сложенными в стены. Сделать такой сильный акцент на концептуальном происхождении структуры, означает обратиться к чему-то вне этого определенного здания, что-то, что напоминает непосредственно сам акт строительства»²⁵.

Акт высказывания в архитектуре не имеет цель приобрести определенную и конкретную форму. Здание, по мнению НдеМ, находится в постоянном становлении: проектирование, строительство, актуализация, трансформация, разрушение. Архитектура всегда срабатывает таким образом, каким от нее менее всего ожидали. Тут, возможно, скорее непреднамеренное действие, где действие осуществлено, но намерения не имеет. Однажды в интервью Жак Херцог сказал: «Мы не всегда знаем что делаем»²⁶.

Одним из способов взаимодействия с этим непредсказуемым полем бытия архитектуры являются выставки, которые играют центральную роль в работе НдеМ. Выставки архитекторы воспринимают как независимый жанр и включают в хронологию своих работ как автономные проекты. Это тесты для последующих проектов, апробация новых процедур, которые применяются потом в зданиях. В них архитекторы фокусируются на непосредственном контакте между заинтересованной публикой и определенными объектами. Реакция зрителей помогает в дальнейшем в проектировании: «Совершенно ясно, что эти выставки неизбежно раскрывают слабые места. И возможно, что эти слабые места уже существуют в реальной архитектуре и только обнаруживаются более отчетливо на выставке, смонтированной самими архитекторами»²⁷.

НдеМ понимают, что сама архитектура не может быть выставлена, так как она существует в другом топологическом пространстве. Выставки являются новым типом потребления архитектуры, они часть «архитектурного ландшафта», вынесенного в музейное пространство, и являются самостоятельными произведениями искусства. Выставки позволяют заглянуть в историю создания архитектуры, увидеть объект как протяженное действие. Для НдеМ важна не столько форма, сколько процесс ее создания. Такая позиция нацелена на жест архитектуры, на способы, которыми она становится сделанной. Архитекторы видят причины возникновения архитектуры, причины существования вне ее самой. Именно поэтому они обращаются к акту строительства, выставкам, алгоритму происхождения материала.

НдеМ сосредоточены на многих проблемах современности, таких как акт высказывания, дематериализация, реальность, отчуждение и др. Однако средства их проектирования часто происходят не из архитектурной дисциплины, а из искусства. Это можно объяснить тем, что НдеМ интерпретируют, впитывают, отражают в своих проектах мысли и жесты художников, от Йозефа Бойса до Энди Уорхола, а впоследствии и мысли дизайнеров «Prada» и Жан-Поля Готье. Искусство стало для НдеМ концептуальным инструментом в создании архитектуры.

²³ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.8.

²⁴ См.: Carson J. Dematerialism: The Non-Dialectics of Yves Klein // Air Architecture. P.116.

²⁵ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.48.

²⁶ Inquietud material en Herzog & de Meuron // YouTube URL: <http://www.youtube.com/watch?v=NphY8OhLgRk> (дата обращения: 26.08.2014).

²⁷ Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005. P.26.

*М. Невлютов Жак Херцог и Пьер де Мерон.
Искусство и архитектура*

ЛИТЕРАТУРА

1. Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. Herzog & de Meuron: Natural History - Lars Muller Publishers 2005.
2. Jean Baudrillard. *Architektur: Wahrheitoder Radikalitat* Literaturverlag Droschl Graz-Wien Erstaussgabe, 1999.
3. Йозеф Бойс. Призыв к альтернативе. под ред. О.Блуме. - М.: Типография Новости, 2012.
4. Moussavi F. *The Function Of Ornament*. Actar, 2006.
5. Ив Кляйн. Присвоение неба // livejournal.com URL: <http://ovalia.livejournal.com/4177.html> (дата обращения: 26.08.2014).
6. Carson J. *Dematerialism: The Non-Dialectics of Yves Klein* // *Air Architecture*.
7. *Inquietud material en Herzog & de Meuron* // YouTube URL: <http://www.youtube.com/watch?v=NphY8OhLgRk> (дата обращения: 26.08.2014).

REFERENCES

1. Herzog P., Herzog J., de Meuron P., Ursprung P. *Herzog & de Meuron: Natural History*. Lars Muller Publishers 2005.
2. Jean Baudrillard. *Architektur: Wahrheitoder Radikalitat*. Literaturverlag Droschl Graz-Wien Erstaussgabe, 1999.
3. Yozef Boys. *Prizyv k alternative*. [The call to alternative] ed. O.Blume. Moscow, Tipografiya Novosti, 2012.
4. Moussavi F. *The Function Of Ornament*. Actar, 2006.
5. Iv Klyayn. "Prisvoenie neba" in livejournal.com URL: <http://ovalia.livejournal.com/4177.html> (26.08.2014).
6. Carson J. "Dematerialism: The Non-Dialectics of Yves Klein" in *Air Architecture*.
7. *Inquietud material en Herzog & de Meuron* in YouTube URL: <http://www.youtube.com/watch?v=NphY8OhLgRk> (дата обращения: 26.08.2014).

Джонатан Крэри

КАМЕРА ОБСКУРА И ЕЕ СУБЪЕКТ

Перевод и комментарий труда Джонатана Крэри, посвященного развитию моделей зрения в раннее Новое время. Идея Крэри о том, что камера обскура явилась не просто медиумом, но универсальной технологией зрения, научного и эстетического, исключительно плодотворна для художественной критики. Крэри соединяет исследование научного прогресса с исследованием повседневных практик, показывая, как новые модели мироздания связаны с появлением нового типа публичного человека. Перевод и научный комментарий показывают, сколь продуктивна данная идея в различных научных контекстах.

Ключевые слова: камера обскура, визуальность, наблюдатель, зрение, оптические приборы, техники репрезентации, объективная истина, субъект

An annotated and commented translation of the notes, taken from Jonathan Crary, on the development of the optical models at the Early Modern time. The idea of Crary on the camera obscura as mean of generalisation of the optic as both scientific and aesthetical work is actual for art criticism. Crary, who integrates research of the scientific revolution and progress and of the practices of everyday life, links new models of the Universe and new moods of publicity. The translation aims to show productive character of the idea in different contexts of contemporary studies.

Keywords: camera obscura, visibility, spectator, vision, visual instruments, technologies of representation, objective truth, subject

В первой четверти XVI века был изобретен инструмент, который дал наблюдателю возможность четче определить соотношение и границы между ним и наблюдаемым миром – камера обскура. Несколько десятилетий спустя камера стала не просто одним из множества способов визуализации, а необходимым условием для постижения и репрезентации зримого. Прежде всего, это означает, что появилась новая модель субъективности и была установлена гегемония нового «субъект-эффекта».

Камера обскура индивидуировала наблюдателя, в ее темных границах он был изолирован, замкнут и, в конечном итоге, автономен. Камера провоцировала своего рода *аскезу*, или отделение от мира, и наблюдатель мог прояснить и отрегулировать характер своих отношений с многообразием мира, который оказывался для него «внешним». Метафизика камеры обскуры неотделима от *нахождения внутри*. Прибор одновременно символизирует наблюдателя и как номинально суверенного индивида, и как частного субъекта, отрезанного от внешнего, публичного мира в этом подобии комнаты¹. Жак Лакан замечал, что епископ Беркли писал о визуальных репрезентациях так, словно они были его частной собственностью².

Кроме того, камера обскура выполняла и другую, не менее важную функцию, отделяя акт смотрения от тела наблюдателя – *декорпорализуя* зрение. Монадическое видение человека все еще продолжали воспринимать как нечто подлинное и допустимое, однако аппарат подменял его сенсорный опыт, взаимодействуя с миром априорной объективности и истины. Этот тезис описан у Ницше: «Чувства обманывают, разум исправляет ошибки; следовательно – заключают – разум есть путь к пребывающему; наименее чувственные идеи должны быть ближе всего к «истинному миру». Большинство несчастий происходит от чувств – они обманщики, соблазнитель, уничтожители»³.

© Перевод и комментарий Мороз А., 2014

¹ Дьордь Лукач описывает этот тип искусственной изоляции человека в работе «История и классовое сознание». О замкнутом внутреннем мире и сексуальной интимности см.: Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London, 1984), pp. 9—69.

² Лакан Ж. Семинары. Книга XI. Четыре основные понятия психоанализа. – М.: Гнозис/Логос, 2004.

³ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная революция, 2005.

Джонатан Крэри
Камера обскура и ее субъект

Образ камеры обскуры и «бестелесного» субъекта внутри нее встречается во многих хорошо известных текстах, таких как «Оптика» Ньютона (1704) и «Опыт о человеческом разумении» Джона Локка (1690). В них наглядно показано, что камера обскура в это время служила символом эмпирических наблюдений и одновременно – рефлексивной интроспекции. В тексте Ньютона камера обскура – это пространство, где реализуется процесс индукции, и одновременно некоторый фундамент, который делает возможным познание. В первой части «Оптики» Ньютон пишет: «Я поместил в очень темной комнате у круглого отверстия, около трети дюйма шириною, в ставне окна стеклянную призму, благодаря чему пучок солнечного света, входившего в это отверстие, мог преломляться вверх к противоположной стене комнаты и образовывал там цветное изображение солнца» [Ньютон 27].

В процессе, который описывает Ньютон, главную роль играет, скорее, не работа его собственного зрения, а свойства природы, способствующие репрезентации зримого – прозрачность и отражение. Здесь Ньютон выступает в роли организатора, а не наблюдателя: он приводит в действие механизм, который работает без его участия. Вышеописанный аппарат не вполне идентичен камере обскуре (призма в нем замещена очковой планцилиндрической линзой); однако, его устройство в общих чертах остается тем же. Отображение внешнего феномена высвечивается на плоскости в темной комнате, камере, или, в терминах Локка, в «пустом месте»⁴. Плоскость, на которую проецируется это изображение, должна находиться на определенном расстоянии от небольшого отверстия в стене: сквозь него на поверхность попадает свет.

Между этими двумя локациями (точкой и плоскостью) располагается большое неизведанное пространство, в которое помещен наблюдатель. Но ему не нужно занимать определенное место или перемещаться в заданных рамках, чтобы наиболее полно воспринять изображение, как при рассмотрении линейной перспективы – еще одного способа репрезентации «объективного порядка реальности»⁵. Наблюдатель отделен от работы аппарата, он – лишь свидетель *трансцендентного* механического отображения объективного мира. С другой стороны, его/ее присутствие внутри камеры означает, что субъективность человека и объективность аппарата совпадают в пространстве и времени. Так зритель становится непринужденным обитателем темноты, случайным свидетелем, не имеющим отношения к машинерии репрезентации. Мишель Фуко описал это в работе «Слова и вещи» на примере картины «Менины» Веласкеса, показав неспособность субъекта репрезентировать себя одновременно и как субъект, и как объект⁶.

Камера обскура *a priori* не позволяет наблюдателю увидеть место, которое он сам занимает в отображаемом пространстве. Это говорит о том, что тело в пространстве объективной истины может быть обозначено только как призрак⁷. Таким образом, камера обскура – своего рода символическое решение того, что Эдмунд Гуссерль называл главной философской проблемой XVII века: «Как же возможна «философия», научное познание мира, если неопределенное осознание тотальности имеет свои истоки, в которых мир осознается как горизонт при любой смене сиюминутных интересов и познавательных тем?» [Гуссерль 26]

Возможно, самое известное описание камеры обскуры встречается у Локка в «Опыте о человеческом разумении» (1690): «Внешнее и внутреннее ощущения являются единственными путями знания к разуму, которые я могу обнаружить. Насколько я могу открыть, это единственные окна, через которые свет проникает в эту *темную комнату*, ибо, на мой взгляд, *разум* очень похож

⁴ Локк Дж. Сочинения: В 3-х т. Т. 1 / Под ред. И. С. Нарского. — М.: Мысль, 1985. О некоторых эпистемологических следствиях работы Ньютона см.: Stephen Toulmin, 'The Inwardness of Mental Life,' *Critical Inquiry* (Autumn 1979), pp. 1—16.

⁵ Юбер Дамиш утверждал, что в эпоху позднего Квадратно по правилам линейной перспективы зритель должен был перемещаться в рамках сравнительно небольшого пространства. Это позволяло рассмотреть работу в ее целостности: стоя неподвижно, сделать это было сложнее. См.: Hubert Damisch. *L'origine de la perspective* (Paris, 1988). См. также: Jacques Aumont, «Le point de vue», *Communications* 38, 1983, pp. 3—29.

⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология знания. — М.: Прогресс, 1995. См. также: Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago, 1982), p. 25.

⁷ О Галилее, Декарте и «исчезновении фигуры говорящего в дискурсивной практике», см.: Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism* (Ithaca, 1982), pp. 38-43.

на камеру, совершенно закрытую для света, с одним только небольшим отверстием, оставленным для того, чтобы впускать видимые подобию, или идеи, внешних вещей. И если бы только проникающие в такую темную комнату образы могли оставаться там и лежать в таком порядке, чтобы в случае необходимости их можно было найти, то это было бы очень похоже на человеческий разум в его отношении ко всем зримым объектам и их идеям» [Локк 54].

Метафора темной комнаты здесь по сути дистанцирует нас от описываемого аппарата. Локк использует этот образ в рамках своей теории интроспекции, чтобы пространственно визуализировать операции мозга. То, что Ньютон подразумевал, описывая процессы, происходящие в темной комнате, Локк формулирует прямо: глаз наблюдателя полностью независим от аппарата, конструирующего «образы» и «подобию». Юм писал об этом взаимодействии с пространством в аналогичном ключе: «Операции нашего ума <...> надо схватывать мгновенно при помощи высшего дара проникновения, полученного от природы и усовершенствованного благодаря привычке и размышлению»⁸.

В другом фрагменте работы Локка показана еще одна коннотация «пустой комнаты», связанная с буквальным значением слова «камера» (*camera*) в викторианской Англии, – она ассоциировалась с залом для судебных заседаний или кабинетом титулованных особ. Локк пишет, что чувства «доставляются извне на аудиенцию в мозг, в приемную ума (если можно так выразиться)» [Локк 57].

Локк определяет наблюдателя в камере обскуры как субъекта наблюдения, тем самым наделяя его новым юридическим статусом. Он уходит от понимания аппарата как нейтрального рецептивного инструмента и подчеркивает его активную властную функцию: камера обскуры позволяет субъекту контролировать связь между внешним миром и его представлением, вычеркивая все беспорядочное и неуместное. Рефлексивная интроспекция здесь частично сопрягается с самодисциплиной.

Ричард Рорти утверждает, что наблюдатель у Локка и у Декарта радикально отличается от того, как его представляли в древнегреческой и средневековой философии. С точки зрения Рорти, главное достижение этих двух философов состоит в том, что они определили человеческий разум как *внутреннее пространство*, в котором «боль и ясные и отчетливые идеи предстают перед единым Внутренним Глазом <...> Новизна понятия единого внутреннего пространства, в котором телесные и чувственные ощущения <...> были объектами квази-наблюдения»⁹.

В этом аспекте концепции Локка и Декарта пересекаются. Во «Втором размышлении» Декарт пишет, что «восприятие или действие, с помощью которого мы воспринимаем, не зрение, <...> но только инспекция разума» [Декарт 55]. Далее он ставит под сомнение распространенное убеждение, что мы познаем мир с помощью зрения: «Может также оказаться, что у меня нет глаз, с помощью которых я могу что-либо видеть» [Декарт 104]. У Декарта мир познаваем «только посредством умственного восприятия», и процесс познания требует определения себя как наблюдателя в пустом и замкнутом пространстве.

Пространство камеры обскуры, темное и отделенное от внешнего мира, воплощает в себе декартовскую формулу: «А теперь я закрою *глаза*, заткну *уши*, отвлекусь от всех своих чувств» [Декарт 72]. Выходит, что свет, проникающий сквозь единственное отверстие в камере – как и свет истины, освещающей разум, – не слепит глаз, и его можно измерить.

Эту картезианскую трактовку камеры обскуры очень точно иллюстрируют две картины

⁸ Юм Д. Исследование о человеческом разумении. – М.: Прогресс, 1995 (курсив мой). То же отмечает у Декарта Морис Мерло-Понти: пространство по Декарту – «сеть связей между объектами, которая может быть увидена мной или же геометром, смотрящим поверх нее и представляющим ее снаружи». См.: 'Eye and Mind,' *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston, 111, 1964), p. 178. Жак Лакан говорит о картезианской формулировке «я вижу себя видящим себя». См.: Лакан Ж. Семинары. Книга XI. Четыре основные понятия психоанализа. – М.: Гнозис/Логос, 2004.

⁹ Рорти Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997. Противоположную точку зрения см.: John W. Yolton, *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid* (Minneapolis, 1984), pp. 222-223.

Джонатан Крэри
Камера обскура и ее субъект

Вермеера¹⁰, «Географ» и «Астроном», написанные около 1668 года. На каждой из них изображена одинокая мужская фигура, поглощенная учеными штудиями, в квадратных границах темной комнаты – свет пробивается в нее сквозь единственное окно. Астроном изучает небесный глобус с изображенными на нем созвездиями; географ держит перед собой мореходную карту. Оба они смотрят в сторону от окна. Таким образом, они познают окружающий мир вне эмпирики, погружаясь умственным взором в его «ясное и рационально выстроенное» отображение внутри комнаты. Угрюмое уединение этих ученых, погруженных в науку, запертых в стенах кабинета, не мешает им изучать окружающий мир; напротив, граница между интериоризированным субъектом и внешним миром является одним из условий его познания. В полотнах Вермеера камера обскура играет роль медиатора: в ее внутреннем пространстве декартовское *res cogitans* соединяется с *res externa*, а наблюдатель – с наблюдаемым миром¹¹.

Камера, или комната – пространство, в пределах которого мир, протяженная сущность, спроецирован на плоскость и упорядочен, удобен для анализа. Изображение, полученное с помощью камеры обскуры – это всегда проекция на плоскость: карта, глобус, схема и т.д. Философ, в тишине, поглощенный в собственные мысли, исследует это важное качество мира – его протяженность, столь непохожую на сиюминутную прерывистость мысли, хоть и сообщаемую разуму посредством репрезентации, соотношения величин. Географа и астронома не разделяет то, что у них разные объекты изучения (земля и небо); напротив, они включены в общее предприятие, они рассматривают аспекты единого, синкретичного внешнего мира. Оба они (на обеих картинах вполне мог быть изображен один и тот же человек) – символы замкнутости во внутреннем мире, автономного монадического «я», которое берет на себя функции интеллектуального познания бесчисленных тел в пространстве.

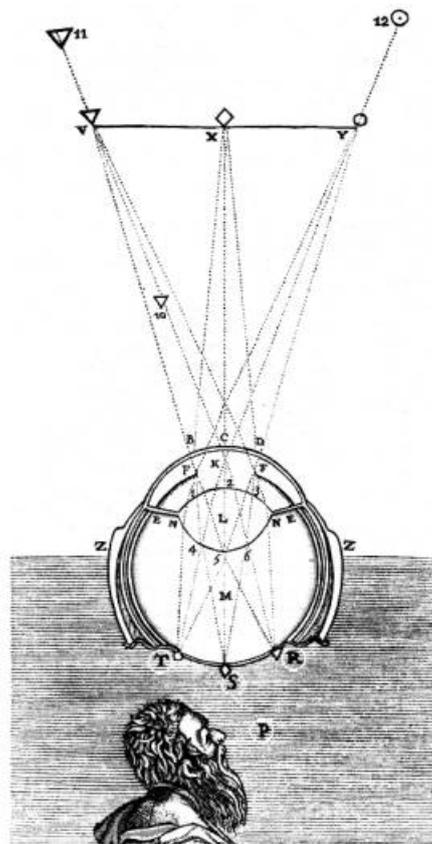
Декарт описывает камеру обскуру в «Диоптрике» (1637) несколько необычным образом. Сначала он проводит привычную аналогию между камерой обскурой и глазом, сравнивая изображения на дне глаза с образами, «появляющимися в камере, когда последняя закрыта, за исключением одного отверстия, впереди которого помещают стекло в виде линзы, причем на некотором расстоянии за ней ставится белое полотно, где свет, исходящий от внешних предметов, создает изображение; они говорят, что камера обозначает глаз, отверстие – зрачок, стекло – хрусталик»¹².

Но прежде, чем пойти дальше в своих размышлениях, Декарт советует читателю провести опыт, «взяв глаз только что умершего человека или, в крайнем случае, быка или другого крупного животного» [Декарт 97], чтобы глаз занял место линзы в отверстии камеры. И вот вырванный циклопический глаз (не обязательно человеческий), отделенный от наблюдателя, начинает порождать изображения внутри камеры обскуры. Декарт уточняет, что нужно «аккуратно отрезать около дна глаза три оболочки, его обволакивающие, так, чтобы большая часть среды, находящейся там, осталась бы открытой и целой <...> туда не должен проникать никакой свет, кроме попадающего в глаз, о котором вы знаете, что все его части прозрачны. Когда спустя некоторое время вы посмотрите на белое тело, то увидите, может быть не без удивления и удовольствия, картину, которая

¹⁰ Мое рассуждение о Вермеере никак не связано с продолжительными дискуссиями искусствоведов о том, пользовался ли он камерой обскурой в процессе создания картин и как это могло сказаться на его работе. Для специалистов подобные вопросы имеют большое значение, но я не могу с определенностью на них ответить. Такие исследования сводят камеру обскуры к набору оптических эффектов и, в конечном счете, художественных средств. Я же полагаю, что камера обскуры определила положение наблюдателя и его возможности; она была не просто изобразительным или стилистическим инструментом, а одним из способов нейтральной и внеисторической репрезентации субъекта. Даже если Вермеер никогда не использовал камеру обскуры, а его художественная манера, передача ореолов и перспективы объясняется чем-то другим, я буду рассматривать связь камеры обскуры и картин Вермеера в рамках более широкой эпистемологической парадигмы.

¹¹ Связь Вермеера и картезианской мысли см.: Michel Serres, *La Traduction* (Paris, 1974), pp. 189-196.

¹² В своих «Принципах философии», впервые опубликованных в Голландии в 1644 году, Декарт отрицал различие, которое схоласты проводили между небесным и земным миром, и существование небесного мира вообще: «Точно так же земля и небо состоят из одной материи, и невозможно, чтобы существовало множество миров» // Декарт Р. Философские сочинения: в 2х т. Т.1. – М.: Мысль, 1989. Также см.: Arthur K. Wheelock. *Vermeer* (New York, 1988), Abrams, p. 108.



Репродукция из «Диоптрики» Рене Декарта

непосредственно представит в перспективе все внешние предметы» [Декарт 98].

Рассматривая глаз отдельно от наблюдателя и помещая его внутрь аппарата объективной репрезентации, Декарт возводит этот глаз мертвеца (или даже мертвого быка) в ранг внетелесного и нематериального [Kofman 71-76]. Философ стремится избежать неточности простого человеческого зрения и путаницы чувств, и камера обскура для него – возможность приблизиться к идеалу объективного человеческого познания. Отверстие камеры обскуры – это единственная математически определяемая точка, из которой можно логически реконструировать внешний мир, накапливая и комбинируя отдельные знаки. Этот прибор воплощает промежуточное положение, которое занимает человек – между Богом и миром. Камера обскура, существующая по законам природы (оптически), но экстраполированная на плоскость вне пространства природы – это удобная точка для наблюдения мира, своего рода божественное око¹³. Это не «механический» глаз, а скорее, глаз непогрешимый, метафизический¹⁴. Таким образом, монокулярный аппарат, чья достоверность не вызывала никаких сомнений, заставил ученых надолго позабыть о сенсорном опыте¹⁵.

Физиологическое устройство человеческого зрения порождает бинокулярные несоответствия: монокулярные аппараты избавляют нас от необходимости теоретически примирять между собой

¹³ В рамках классической науки описание объективно «в той мере, в какой из него исключен наблюдатель, а само описание произведено из точки, лежащей *de jure* вне мира, т. е. с божественной точки зрения, с самого начала доступной человеческой душе, сотворенной по образу бога. Таким образом, классическая наука по-прежнему претендует на открытие единственной истины о мире, одного языка, который даст нам ключ ко всей природе». См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – М.: Прогресс, 1986.

¹⁴ Об опасениях Декарта перед возможными искажениями в перспективе см.: Karsten Harries, «Descartes, Perspective and the Angelic Eye», *Yale French Studies* 49 (1973), pp. 28–42. См. также: Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Кучково поле, 2002. Сухое картезианское видение у Рикёра «совмещается с таким видением мира, в котором объективность разворачивается, словно спектакль, где главный зритель – *cogito*».

¹⁵ Даниэль Дефо в романе «Консолидатор, или Воспоминания о различных событиях в лунном мире» предлагает своеобразное теологическое измерение монокулярности: «Выросло поколение, которое сможет справиться с сверхъестественным, вообразив властное и больше нечто, у которого нет формы, но которое репрезентирует себя им как Большой Глаз. Они вообразят, что такая божественная Оптика – и есть Сама Природа <...> Человеческая душа, по мнению этих натуралистов, – большая Оптическая Сила <...> Потому они переименовывают все Сущности в Глаза».

Джонатан Крэри
Камера обскура и ее субъект

два различных, а потому несовершенных образа, которые воспринимает каждый из глаз. Декарт считал, что проводником монокулярности в человеческом организме служит шишковидная железа: «Необходимо, чтобы имелось такое место, где два изображения, получающиеся в двух глазах, или два других впечатления от одного предмета в двух других органах чувств могли бы соединиться, прежде чем они достигнут души, так как в противном случае они представляли бы ей два предмета вместо одного»¹⁶. Декарт также приводит инструкцию по удалению с глаза окулярной мембраны – операции, с помощью которой можно вернуть камере обскуре ее изначальную прозрачность и уйти от непроницаемости, присущей человеческому глазу.

Перевод и подготовка Саши Мороз

ЛИТЕРАТУРА

1. Aumont J. (1983) Le point de vue. // *Communications* 38, pp. 3–29.
2. Barker Fr. (1984) *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. London, Cambridge University Press.
3. Damisch H. (1988) *L'origine de la perspective*. Paris, Seuil.
4. Dreyfus H., Rabinow P. (1982) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, University of Chicago Press.
5. Harries K. (1973) *Descartes, Perspective and the Angelic Eye*. // *Yale French Studies*, 49.
6. Kofman S. (1973) *Camera obscura de l'ideologic*. Paris, Editions Galilee.
7. Reiss T.J. (1982) *The Discourse of Modernism*. Ithaca, Cornell University Press.
8. Serres M. (1974) *La Traduction*. Paris, Les Éditions de Minuit.
9. *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (1964). Evanston, Northwestern University Press.
10. Toulmin S. (1979) *The Inwardness of Mental Life*. *Critical Inquiry*, Autumn, pp. 1–16.
11. Wheelock A.K. (1988) *Vermeer*. New York, Abrams.
12. Yolton J.W. (1984) *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
13. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004.
14. Декарт Р. Рассуждение о методе (с приложениями «Диоптрика», «Метеоры», «Геометрия»). – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953.
15. Декарт Р. *Философские сочинения в 2-х т. Т.2.* – М.: Мысль, 1989.
16. Лакан Ж. Семинары. Книга XI. Четыре основные понятия психоанализа. – М.: Гнозис/Логос, 2004.
17. Локк Дж. *Сочинения: В 3-х т. Т. 1 / Под ред. И. С. Нарского.* – М.: Мысль, 1985.
18. Ницше Ф. *Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей.* – М.: Культурная революция, 2005.
19. Ньютон И. *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света.* – М.: Государственное изд-во технико-теоретической литературы, 1954.
20. Рикёр П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.* – М.: Кучково поле, 2002.
21. Рорти Р. *Философия и зеркало природы.* – Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1997.
22. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* – М.: Прогресс, 1977.
23. Юм Д. *Исследование о человеческом разумении.* – М.: Прогресс, 1995.

REFERENCES

1. Aumont J. (1983) Le point de vue. *Communications* 38, pp. 3–29.
2. Barker Fr. (1984) *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. London, Cambridge University Press.
3. Damisch H. (1988) *L'origine de la perspective*. Paris, Seuil.
4. Dreyfus H., Rabinow P. (1982) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, University of Chicago Press.
5. Harries K. (1973) *Descartes, Perspective and the Angelic Eye*. *Yale French Studies*, 49.
6. Kofman S. (1973) *Camera obscura de l'ideologic*. Paris, Editions Galilee.
7. Reiss T.J. (1982) *The Discourse of Modernism*. Ithaca, Cornell University Press.
8. Serres M. (1974) *La Traduction*. Paris, Les Éditions de Minuit.
9. *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (1964). Evanston, Northwestern University Press.

¹⁶ Декарт Р. *Философские сочинения: в 2х т. Т.1.* – М.: Мысль, 1989.

Jonathan Crary
Camera obscura and its subject

10. Toulmin S. (1979) The Inwardness of Mental Life. *Critical Inquiry*, Autumn, pp. 1–16.
11. Wheelock A.K. (1988) Vermeer. New York, Abrams.
12. Yolton J.W. (1984) Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid. Minneapolis, University of Minnesota Press.
13. Gusserl' Je. Krizis evropejskih nauk i transcendental'naja fenomenologija. Saint-Petersburg, Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2004.
14. Dekart R. Rassuzhdenie o metode (s prilozhenijami «Dioptrika», «Meteory», «Geometrija») [Descartes, Meditation on the Method]. Moscow. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1953.
15. Dekart R. Filosofskie sochinenija v 2-h t. T.2. [Descartes. Works. 2 vols.] Moscow, Mysl', 1989.
16. Lakan Zh. Seminary. Kniga XI. Chetyre osnovnye ponjatija psihoanaliza. [Lacan. Seminaires] Moscow, Gnozis/Logos, 2004.
17. Lokk Dzh. Sochinenija: V 3-h t. T. 1 ed. I. S. Narskij. [Locke. Works. 3 vols.] Moscow, Mysl', 1985.
18. Nicshe F. Volja k vlasti. Opyt pereocenki vseh cennostej. [Nietzsche. Will to Power] Moscow, Kul'turnaja revoljucija, 2005.
19. N'juton I. Optika ili traktat ob otrazhenijah, prelomlenijah, izgibanijah i cvetah sveta. [Newton. Optics] Moscow, Gosudarstvennoe izd-vo tehniko-teoreticheskoy literatury, 1954.
20. Rikjor P. Konflikt interpretacij. Oчерki o germenевtike. [Ricoeur. Conflict of interpretations] Moscow, Kuchkovo pole, 2002.
21. Rorti R. Filosofija i zerkalo prirody. [Rorty. Philosophy and the Mirror of Nature] Novosibirsk, Novosibirsk University Press, 1997.
22. Fuko M. Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk. [Foucault. The Order of Things] Moscow, Progress, 1977.
23. Jum D. Issledovanie o chelovecheskom razumenii. [Hume. An Enquiry Concerning Human Understanding] Moscow, Progress, 1995.

А.В. Швец

*студентка 4-го курса бакалавриата кафедры общей теории словесности
 филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова*

ananke2009@mail.ru

КРИЗИС КОММУНИКАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ЖАНРОВОГО СДВИГА

Автор рассматривает повесть Г.Мелвилла «Писец Бартлби» как пример реализации парадоксальной авторской стратегии: ориентации на коммуникативную неудачу как на способ общения с читателем. Определяя неудачу как итог нарушения коммуникативного пакта, установленного медиумом печати (ежемесячный журнал), автор ставит своей целью исследовать 1) как и за счёт чего нарушается пакт журнального рассказа и 2) к какому эффекту приводит его нарушение. Рассматривая микро- и макроуровни повествования – образ рассказчика и композицию рассказа – автор делает вывод о 1) «ненадёжности» повествователя, обращающей внимание читателя не на предмет рассказа, но на его форму, и 2) принципиальной «нефункциональности» композиции, которая образует требующую заполнения читателем «лакуну». Таким образом, рассказ видится как образец специально разрушенного формульного жанра, в недрах которого угадывается модель для новой – более свободной и более ответственной – формы общения автора и читателя.

Ключевые слова: Герман Мелвилл, жанр, прагматика коммуникации, художественный эксперимент, американское возрождение

The author treats Herman Melville's story "Bartleby the Scrivener" as an example of a complex communicative strategy: performing an infelicitous speech act, or, to be more precise, an abuse (according to speech act theory as introduced by J.L.Austin). The abuse is defined as a violation of a set of rules prescribed by the print medium (a monthly magazine). Given that this premise is valid, the author aims to investigate how the violation of a formula genre (a magazine story) is achieved (by what means) and how it affects the reader. Focusing on the narrator and the composition of the story, the author concludes that 1) the narrator is unreliable and thus the attention of the reader is directed to the expression plane rather than to the content plane, 2) the structure of composition is devoid of functional elements and thus forms a "gap" to be filled in by the reader. This leads to the conclusion that the story is an example of violated genre clichés which form a new genre model for reading and writing which is open to the interpretations and consequently more demanding.

Keywords: Herman Melville, the pragmatics of literary communication, genre, art experiment, the American Renaissance

Повесть Г. Мелвилла «Писец Бартлби» (Bartleby, the Scrivener, 1853)¹ рассматривается нами как пример реализации парадоксальной авторской стратегии: ориентации на коммуникативную неудачу как на способ общения с читателем. Коммуникативная неудача – событие, в котором участвуют явно, на сюжетном уровне, герой-рассказчик и персонаж (Бартлби), а косвенным образом – на нарративном уровне – рассказчик и имплицитный текстом читатель. С высокой степенью вероятности последующий акт коммуникации, в котором участвуют автор и реальный читатель, также может быть определен как неудачный.

Рассматриваемая нами повесть – первый рассказ Мелвилла, написанный после череды романов (не принятых с восторгом) («Тайпи», «Ому», «Марди», «Пьер, или двусмысленности», «Моби Дик»), и первое произведение писателя, опубликованное в журнале (ноябрьский и декабрьский выпуски 1853 г. «Putnam's Magazine»). Выбранный Мелвиллом медиум – периодическая печать – предполагает наличие коммуникативного пакта между писателем и аудиторией –

© Швец А.В., 2014

¹ «Bartleby, the Scrivener :A Wall-Street Story » впервые опубликовал журнал «Putnam's Magazine» в ноябрьском и декабрьском выпусках в 1853 г. В мае 1856 г. это произведение было напечатано в сборнике рассказов Мелвилла «ThePiazzaTales» нью-йоркским издательством «Dix and Edwards». См. Fisher, M. Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977. P.180; Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891. New York: Russell & Russell, 1961. P.249.

«института, который действует как «горизонт ожидания» для читателей и «форма письма» для писателей»². Общение автора и читателей во многом регламентируется опознаваемыми и признаваемыми обоими рамками *формульных жанровых моделей* – «схемами восприятия, читательскими компетенциями...комплексами норм и правил игры...[которые] обеспечивают понимание...текста»³ – следование которым приводит к удовлетворению читательских ожиданий.

Чтение «Писца Бартлби» «удовлетворения» не приносит, доказательства чего мы в изобилии можем почерпнуть из рецензий современников: «...произведения [Мелвилла] не способны дать читателю наслаждение [satisfaction]. Его стиль носит печать причудливости, которая придает [рассказам] спутанность и утомительность»⁴ (*Godey's Lady's Book*). В нескольких доступных нам замечаниях⁵, мы читаем о «дикой, чудной истории» («wild, weird tale»⁶) (*United States Magazine*), «необузданной, фантастической штучке в духе По» («wild, fantastic fancy of Poe»⁷) (*National Aegis*), «выдержанном в эксцентричной манере» рассказе («quaint»⁸) (*Criterion*). Произведение идёт против рамок журнального пакта: не уместается в привычные жанровые рамки и оспаривает-остраивает их в структуре повествования, последовательно поддерживая в читателе состояние фрустрации: состояние, которое по своему эстетическому эффекту может оказаться, впрочем, даже в какой-то мере продуктивным. Неуспешность «считывания» лежащей на поверхности модели можно видеть как раздражитель, который провоцирует читателя прибегнуть к особому способу чтения. Таким образом, «Писец Бартлби» предстает текстом с «двойным дном», где на поверхностном уровне читатель наталкивается на «стену» непонимания и терпит неудачу, а за ней, в закрытом от непосвященных пространстве становится возможным тайный обмен между читателем и автором.

Каковы механизмы этого обмена и как они находимы в тексте повести? Как они встроены в коммуникативный пакт жанра? Попробуем проанализировать отношения мелвилловского текста с канонической жанровой моделью журнального рассказа («human interest story»).

Типичный сюжет подобного рода произведений⁹ таков: герои «попадают в переделку» по собственному не(до)разумению (часто в прошлом, до встречи с повествователем), доверяют свои переживания рассказчику в конфиденциальных беседах и (нередко) после этого умирают. Рассказчик искренне сочувствует им, уже не будучи в состоянии помочь, однако, в отличие от них, обнаруживает источник трагедии и указывает на него пронизательным читателям, предостерегая и поучая. Держащийся на роли рассказчика, жанр задает чёткое фреймирование пересказанного «казуса»: герои – показательный пример, монолог рассказчика – наглядное и в силу этого

² *Todorov, Tz. The Origin of Genres // New Literary History, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.P.163.*

³ *Компаний, А. Демон теории. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2001. С.185-186.*

⁴ *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961. P.252.*

⁵ В середине XIX в. не было принято рецензировать рассказы по отдельности – рецензия писалась на весь сборник. «Отзывы на рассказы Мелвилла...в целом малочисленны, хоть их малочисленность и не была производной от пошатнувшейся к 1853 г. репутации писателя. В практике журнального обозрения случаи отдельных рассказов были редки...Соответственно, комментарии обозревателей к рассказам [Мелвилла], в первую очередь, входили в обзоры его сборника "Рассказы на веранде" 1856 г.». Цит. по: Machor, J.L. *The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s // Goldstein, Ph., James L.Machor. New Directions in American Reception Study. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.89.*

⁶ *Melville. The Critical Heritage. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.P.360.*

⁷ *Machor, J.L. The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s // Goldstein, Ph., James L.Machor. New Directions in American Reception Study. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.90.*

⁸ *Hetherington, H.W. Op. cit. P. 249.*

⁹ В качестве примеров зарубежные исследователи обычно приводят два рассказа – «The Chateau Regnier» (июнь 1853) и «My Client's Story» (декабрь 1852). См. Post-Lauria, Sh. *Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace. Univ. of Massachusetts Press, 1996. P.171,P.183.; Post-Lauria, Sh.Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" // College Literature, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205, P.198.* Часто сюда причисляют опубликованные не в «Harper's» т.н. «истории юристов» (lawyer's stories) – роман Дж.Мейтленда «The Lawyer's Story» (февраль 1853), «The Counterfeit Coin» (июнь 1856) – истории, где пожилые юристы вспоминают мелодраматические происшествия из жизни собственных клерков. См. об этом Bergmann, H. *God in the Street: New York Writing from the Penny Press to Melville. Philadelphia: Temple University Press, 1995. P.152-155.*

бесспорно верное поучение «как (не) надо поступать». Эмоциональные реакции читателя чётко распределяются внутри обрамлённой ситуации: чувство сострадания переживается опосредованно, сообщаясь героям не напрямую, но проходя через необходимое посредничество рассказчика – фильтра-определителя ценностных смыслов. Отсеивающая смысловая «мембрана» задерживает и гасит остро ощущаемый и потенциально травматический импульс шокового опыта, организуя его переживание в безопасных и привычно обжитых границах расхожей морали. Таким образом, сопереживание персонажам не достигает критического – выводящего из уютного состояния покоя – пика, но мелодраматически разрешается размытостью общего места¹⁰, которое отсылает к оценочным категориям и невопрошаемым моральным основаниям – гарантам успокоительной стабильности.

Основные требования жанра «human interest story» – читательская эмпатия по отношению к рассказчику, принятие-перенятие его ценностных представлений, которое поддерживается множеством заявляемых «предпосылок» его потенциальной честности и правильности – таких, как жизненный опыт, искреннее желание поведать о волнующем случае, стремление извлечь «всеохватный» этический смысл из толщи повествования. Для того, чтобы порядочность рассказчика воспринималась как самоочевидная, эти условные основания должны быть максимально неощущаемы – постулироваться в самом начале знакомства с рассказчиком как необходимо естественные. Рассказчик «Писца Бартлби» с первой фразы предлагает читателю подобный пакт доверия, заявляя о своей исключительной опытности: «I am a **rather elderly man**. The nature of my avocations for the last **thirty years** has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom as yet **nothing that I know of has ever been written**...if I pleased, [I] could **relate divers histories**, at which good-natured **gentlemen might smile**, and **sentimental souls might weep**»¹¹. Казалось бы, ничто не мешает ему занять место традиционного рассказчика из «human interest story», способного растрогать или развеселить историей, неизбежно снабженной моралистическим комментарием умудрённого жизнью человека.

Однако при дальнейшем чтении рассказа мы обнаруживаем, что, сам того не подозревая, рассказчик всё время «проговаривается», сообщает о себе нечто, чего не намеревался, сам становится предметом авторского изображения¹²: «Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that **the easiest way of life is the best**», – характеризует он себя. Читатель, захваченный ритмом долгой, тяжеловесной и значимой фразы, обещающей исключительную патетику, внезапно натывается на тупик трюизма, где ему становится неловко за неуместно инвестированное сочувствие. «Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever **suffered to invade my peace**, – читаем дальше. – I am one of those **unambitious lawyers** who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquillity of a **snug retreat**, do a **snug business** among rich men's bonds and mortgages and title-deeds. All who know me consider me an eminently **safe man**». Оказывается, что наш собеседник – человек, ограниченно-боязливо существующий в искусственно поддерживаемом «уюте» (snug retreat) собственного «покоя» (peace), где малейшая возможность «вторжения» (invade), творчески амбициозного риска воспринимается как угроза безопасности и надежности (safety) бытия.

Эффект стереотипной замкнутости возникает из ступенчатости «общих мест» – с виду нейтральных слов, в которые в действительности инкрустировано «миниатюрное ценностное

¹⁰ «May he die in peace!» – в рассказе «Chateau Regnier», «Ah, my friend!» – «My Client's Story».

¹¹ Цит. по: *Melville, H.* Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street // URL: <http://www.bartleby.com/129/> [Дата обращения – 15.09.2014]. Дальнейшее цитирование производится по тому же тексту по той же ссылке.

¹² По замечанию современных исследователей малой прозы Мелвилла, «главной целью [автора] во всех рассказах было обрисовать характер (delineation of character). Его рассказы являются галереей портретов больше, чем чем-либо ещё... Типичный рассказ Мелвилла – изображение склада ума (depiction of mind)» Цит. по: Dullingham, W. B. *Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008. P.10-11.

суждение»¹³ (value judgment). Повышенная концентрация ценностных значений не погружает в безусловность расхожего представления (doxa), а гротескно остраивает его. Гротескны доведенные до смыслового абсурда моралистические обобщения: парадоксально, но «в высшей степени надёжный человек» – это и человек, максимально закрывшийся в обжитой «скорлупе» норм и представлений.

«Контакт» с нью-йоркским стряпчим, в который вовлекается читатель, в отличие от «human interest story», обладает более сложной динамикой: если в первом случае необходимо успокоительное принятие на веру, во втором возникает постоянное напряжение недоверия. Из «призмы», через которую мы смотрим на мир, рассказчик становится наблюдаемым героем, с которым читатель вступает в противоречивые отношения растоществления.

Постоянное переключение внимания с сюжетного развития (о чем говорится) на форму повествования (как говорится) то помещает читателя внутрь рамы рассказового действия, то вне её: то грань между реальностью и рассказом о ней стирается, то написанная история снова заявляет о своей условной, искусственной природе. Подвижность и изменчивость режима вовлечения читателя поддерживается не предполагаемой рефлексивностью стиля, который создает сложноустроенное письмо, воплощающее и взрывающее конвенции.

Нарушение конвенций очевидно и на макроуровне повествования: композиционно «Писец Бартлби» не вписывается в модель стандартного рассказа – «short story» – жанра, отличающегося, по словам первого теоретика рассказа, Э.По, «единством производимого впечатления» (unity of impression) и непрерывностью акта чтения («one sitting»¹⁴). «Единство» эффекта приводит к тому, что «рассказы стремятся увязать всё вместе, избавиться от ненужных обстоятельств»¹⁵, в них «всё изобретено для того, чтобы соответствовать конечному намерению [purpose], все детали должны считаться»¹⁶, являться функциональными. Рассказовое «повествование [narrative] состоит только из функций: все, так или иначе, значимо»¹⁷.

Повесть Мелвилла, во-первых, подводит большой объем – настолько большой, что она была разбита на две части при печати в ежемесячном журнале, став «long short story», и о непрерывном чтении, а значит, и о единстве эффекта речь идти уже не могла. Во-вторых, композиционное построение данного текста не отличается функциональностью и связностью всех частей.

Как то предполагает название повести – «Писец Бартлби» – композиция должна работать на раскрытие заявленного в заглавии характера. Сознательно посвященный этой цели («I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby») монолог рассказчика, тем не менее, кажется тщательно организованным: достаточно взглянуть на последовательность начал и концов почти каждого абзаца в тексте – почти везде использованы стандартные речевые клише. Инициальная формула (1) обычно связывает новую информацию с предыдущим повествованием, финальная (2) – вводит новый вывод: «it is fit I make some mention of myself (1)... because some such description is indispensable (2)», «imprimis: I am a man...filled with a...conviction...the easiest way of life is the best (1)... I will freely add that I was not insensible to...Astor's good opinion (2)», «Some time prior to the period at which this little history begins my avocations had been largely increased (1)... But this is by the way (2)», «I should have stated before that ground glass folding-doors divided my premises into two parts (1)...And thus, in a manner, privacy and society were conjoined (2)», «at first Bartleby did an

¹³ См. схожий анализ «оценочности» прилагательных в викторианской прозе у Ф.Моретти, где он показывает, как нейтральное с виду определение оказывается скрыто нагруженным ценностным смыслом (value-laden), передавая не высказанное от чьего-либо имени, но при этом авторитетное «ничье и общее» мнение. Moretti, F. *Prose V: Victorian Adjectives* // *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013. P.125-131.

¹⁴ *Poe, E.A. Twice-Told Tales, a Review*. *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [Дата обращения - 15.09.2014]

¹⁵ *Gerlach, J. The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric* // *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey. Louisiana State UP. Baton Rouge and London, 1989. P.76.

¹⁶ *Hesse, D. A Boundary Zone: First Person Short Stories and Narrative Essays* // *Op.cit.* P.100.

¹⁷ *Barthes, R. An Introduction to the Structural Analysis of Narratives* // *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975), P. 244.

extraordinary quantity of writing (1)... But he wrote on...mechanically (2)», «it is not seldom the case that when a man is browbeaten in...unreasonable way, he begins to stagger (1)...Accordingly, if any disinterested persons are present, he turns to them...(2)», «Shall I acknowledge it? (1)...it was generally understood that he would prefer not to...(2)»). Однако за внешней слаженностью и связностью истории таится незаполненное нечто, рискующее превратиться в ничто.

Сюжетно характер героя почти никак не проявляет себя в действии, но скрывается в отказе от любого действия. Бартлби выходит из любой формы взаимодействия с внешним миром (еда, исполнение рабочих обязанностей, контакты с окружающими), живя за отгораживающей ширмой: он сознательно не принимает участие в формах социального обмена, и внешне похож на мертвеца («cadaver»), отшельника («hermit»), привидение («ghost», «haunt») – нечеловека, или страшным образом лишенного естественного облика «человека без свойств». Даже речь Бартлби может сказать мало что утвердительного об его характере: в ней доминируют отрицательные формы («I would prefer not to», «I know you and I want nothing to say to you», «I'm no particular»). Взгляд Бартлби все время устремлен на стену - непроницаемую и лишенную знаков поверхность, которая отражается в его «блеклых, затуманенных» глазах. Фабула истории «самого странного из писцов» на практике оказывается рассказом о «пустом месте». На месте характера образуется огромная «лакуна», сравниваемая с «невостребованным», то есть непрочитанным – или даже мертвым – письмом (dead letter).

В этом свете внесюжетные элементы обретают важную роль: они включены рассказчиком в ткань повествования, чтобы выявить отсутствующий характер героя («it is fit I make some mention of myself, my employées, my business, my chambers, and general surroundings; because some such description is indispensable to an adequate understanding of the chief character about to be presented»). Однако случайные для сюжета эпизоды – вроде эпизода с Индюком или сцены с Кусачкой и столом – так и не проясняют экстраординарную ситуацию Бартлби, поскольку не могут сообщить о писце ничего положительного. Что утвердительного о странном писце поможет нам узнать тот факт, что клерки стряпчего живут в своеобразном рабочем ритме (один пьян, а другой трезв), – кроме того, что Бартлби принципиально в этот ритм входить не хочет? Они никак не заполняют «дыру» в повествовании, как бы ни старался повествователь его выстроить, добиваясь «адекватного понимания» читателей.

Для того, чтобы рассказ обрёл связность, необходимо активное читательское соучастие, заполняющее «лакуну» главного героя, что равносильно переписыванию рассказа – и написанию большей, охватывающей всю жизнь Бартлби, истории. В таком ключе особенно красноречиво смотрится сравнение рассказчиком сложенной ширмы, за которой Бартлби жил, с «огромным фолио», а Бартлби – с буквой и письмом (letter). Ширма становится материальной обложкой буквы, превращая место уединения Бартлби в подобие закрытой для прочтения и не желающей писаться книги.

Выход за рамки готовых форм в пространство сообщения с Бартлби обязывает читателя к очень взыскательному виду сотрудничества с автором – это понимание-как-сверхусилие, изматывающий, но благодарный труд поиска и производства смыслов, для которого рамка «human interest story» представляется неадекватной. При обескураживающей провальности потенциального контакта, стремление постичь Бартлби особенно интригует: попытка понять Бартлби равнозначна попытке выйти за границы собственной ограниченности и обрести тайное (бытийное?) знание-взаимопонимание, которое не разменивается на локальные «правды» фреймированного поведения. Неукладываемость в рамки – залог «негативной», но относительно бесконечной свободы интерпретации, расширяющей пространство ненаписанного текста до простора гибкой – и в то же время требующей от читателя максимальной ответственности при заполнении – новой, свободной модели письма и обмена информацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Melville, H. Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* // URL: <http://www.bartleby.com/129/> [Дата обращения – 15.09.2014].
2. *Melville, H. The Critical Heritage*. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.
3. *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
4. *Hetherington, H.W., Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. New York: Russell & Russell, 1961.
5. *Компаньон, А. Демон теории*. М.: Издательство имени Сабашниковых, 2001.
6. *Barthes, R. An Introduction to the Structural Analysis of Narratives* // *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975).
7. *Bergmann, H. God in the Street : New York Writing from the Penny Press to Melville*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
8. *Dullingham, W. B. Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008.
9. *Fisher, M. Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s*. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977.
10. *Machor, J.L. The American Reception of Melville's Short Fiction in the 1850s* // Goldstein, Ph., Machor, J.L. *New Directions in American Reception Study*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
11. *Moretti, F. Prose V : Victorian Adjectives* // *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
12. *Poe, E.A. Twice-Told Tales, a Review*. *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [Дата обращения - 15.09.2014]
13. *Post-Lauria, Sh. Correspondent Colorings : Melville in the Marketplace*. University of Massachusetts Press, 1996.
14. *Post-Lauria, Sh. Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener"* // *College Literature*, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205.
15. *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1989.
16. *Todorov, Tz. The Origin of Genres* // *New Literary History*, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.

REFERENCES

1. Melville, H. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* URL: <http://www.bartleby.com/129/> [15.09.2014].
2. Melville, H. *The Critical Heritage*. Ed. by Watson G.Branch. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1974.
3. Hetherington, H.W., *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.
4. Hetherington, H.W., *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*. New York: Russell & Russell, 1961.
5. Kompan'on, A. *Demon teorii* [Compagnon. Le demon de la theorie]. М.: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovyh, 2001.
6. Barthes, R. "An Introduction to the Structural Analysis of Narratives" in *New Literary History*, Vol.6, No.2, On Narrative and Narratives (Winter, 1975).
7. Bergmann, H. *God in the Street: New York Writing from the Penny Press to Melville*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
8. Dullingham, W. B. *Melville's Short Fiction, 1853-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2008.
9. Fisher, M. *Going Under. Melville's Short Fiction and the American 1850s*. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977.
10. Machor, J.L. "The American Reception of Melville's Short Fiction" in the 1850s in Goldstein, Ph., Machor, J.L. *New Directions in American Reception Study*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
11. Moretti, F. "Prose V: Victorian Adjectives" in *The Bourgeois: Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
12. Poe, E.A. "Twice-Told Tales, a Review". *Graham's Magazine*, May, 1842// URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html> [15.09.2014]
13. Post-Lauria, Sh. *Correspondent Colorings: Melville in the Marketplace*. University of Massachusetts Press, 1996.
14. Post-Lauria, Sh. Canonical Text and Context: The Example of Herman Melville's "Bartleby, the Scrivener" in *College Literature*, Vol.20, No.2 (Jun., 1993), pp. 196-205.
15. *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed. by S.Lohafer and J.E.Clarey. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1989.
16. Todorov, Tz. "The Origin of Genres" in *New Literary History*, Vol.8, No.1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp.159-170.

В.Г. Марченкова
 кандидат искусствоведения,
 независимый исследователь
marchenkova.victoria@gmail.com

СОЗДАНИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ ПРОСТРАНСТВА И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ В «КРАСНЫХ ЗАПИСЯХ» ВИТО АККОНЧИ (1977) И «ЗИДАН: ПОРТРЕТ 21-ГО ВЕКА» ДУГЛАСА ГОРДОНА И ФИЛИППА ПАРРЕНО (2006)

Автор анализирует методы создания репрезентаций пространства на примере двух видеоработ и то, как видеохудожники регулируют дистанцию зрителя и закрытого мира. Погружение и отталкивание из создаваемого экранного мира становятся основным элементом повествования и передают чувственность интернационального субъекта.

Author analyzes creating methods of representations of spaces in two pieces of video art and looks how video artists regulate distance between spectator and these closed worlds. Immersion and repulsion are to be the main narrative elements. These elements allow to reproduce sensibility of the international subject.

Ключевые слова: видеоарт, повествование, репрезентация пространства, система современного искусства

Keywords: video art, narrative, representation of space, system of contemporary art

Вступление

Политический взгляд на проблемы искусства вышел на передний план в двадцатом веке, когда структурализм и постструктурализм снизили ценность отдельного произведения. В последние годы в междисциплинарной среде начало происходить обращение к эстетическому и вкусовому, затрагиваются вопросы эволюции и внешней привлекательности, а концепты животного мира стали все чаще переноситься на искусство¹.

Вопрос вкуса для мира современного искусства, зачастую легитимированного большим капиталом, сохраняется. Рассматривая искусство через естественнонаучные метафоры, мы можем говорить о биологическом разнообразии (biodiversity) и переносить на него метафору соблазнения (seduction), где выживание обеспечивается у особей, отвечающих очень редкому и индивидуальному вкусу. И если Бодрийяр писал о перекликающемся с соблазнением *соблазне*, «эротизации всех отношений внутри размякшей социальной вселенной»², то мне более интересным представляется биологический вопрос, как и редкость того или иного вида. Является ли индивидуальный и очень редкий вкус, обеспечивающий существование художника, порождением его слоя? Как художник проникает в чувственность человека другого, возможно, очень редкого опыта? Строго говоря, в проекции меня интересует феноменологический взгляд на сверхэлитарное искусство. Но начать я хочу с другого, а именно с искусства интернационального. Того, что по ряду обстоятельств попало в ареал истории искусства (Аккончи) или имело большой медийный успех (Дуглас и Паррено).

Взгляд на мир современного искусства как на природный позволяет увидеть вселенную жестко диверсифицированной, состоящей из множества отдельных миров, занимающихся самовоспроизводством. Парадигмальный сдвиг от элитарного искусства к разветвленной системе,

© Марченкова В.Г., 2014

¹ См. Rothenberg D. *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution* / Bloomsbury Press, 2011.

² Бодрийяр Ж. *Соблазн*. М.: Издательство Ad Marginem, 2000. С. 26.

*V. Marchenkova Creating representations of space and international sensibility in
“The Red Tapes” by Vito Acconci (1977) and “Zidane A 21st Century Portrait”...*

отвечающей интересам разных слоев общества, позволил снять классовые противоречия и прекратить борьбу, обеспечивая сосуществование различных представителей мира искусства.

Однако потребность в осмыслении современности сохраняется, и встает вопрос, можем ли мы говорить о развитии определенного типа субъективности в современном искусстве? Существует ли он вне классового аспекта или выражает интересы определенного слоя? И если да, то какого? Моя гипотеза такова, что существует класс произведений, близких чувственности субъекта, чья жизнь связана с интернациональным существованием, то есть с буквальной оторванностью от земли, большим количеством перемещений и ориентацией на репрезентацию.

Стремление к глобализации и интернационализации процессов (с некоторыми локальными уточнениями) имеет прямые корни в мировых выставках XIX века, открывших путь модернизму, а также в приближении к космосу, возможности взгляда на землю извне, модернистскому отрыву от материи. Технологически осуществившийся и массово доступный полет над землей (самолет) и транслируемый полет вне земли (ракета) изменили самоощущение человека и повлияли на искусство³. Продолжая концепцию сознания, расширенного психоделиками и космосом, я бы определяла современность через взгляд субъекта, перемещающегося между глобальными информационными потоками и непосредственной материальностью собственной жизни.

Искусство, как и философия двадцатого века, почти целиком отстранились от земного. Появление модернизма в начале двадцатого века, перемещение искусства в область репродукции, развитие стратегий невидимого искусства или существующего как сигнал или программный код. Многие произведения вообще созданы быть увиденными зрителем в форме документации с концептуальным комментарием. Значит ли это, что интернациональный мир современного искусства подчиняется своему субъекту и соблюдает условия оторванности от земли, отказ от функциональности и ориентацию на репрезентацию, проявившуюся как в «Черном квадрате» Казимира Малевича, так и в «Фонтане» Марселя Дюшана? И можем ли мы говорить об этом субъекте, погруженном в мир современной репрезентации со всеми ее социальными сетями, лайками и инстаграммами, как о продолжателе традиции авангарда?

Думаю, это вопрос дальнейших разбирательств. По моей же гипотезе, ряд произведений современного искусства, играющих с дистанцией, позволяют последовательно проникать внутрь замкнутого мира и покидать его, ставя таким образом вопрос о восприятии массовой культуры и статуса. На примере двух видеоработ мы рассмотрим способы создания замкнутых миров, их иконографию и взаимодействие со зрителем. Выбор произведений видеоарта обусловлен тем, что внутри этого вида искусства с его истоков, то есть с 1960-х годов, параллельно развивались два подхода - всеохватное документирование окружающей реальности и усиление субъективности взгляда - вполне в духе его демократической функции⁴. Частично демократизация взгляда появилась и в повествовательных видеоработах, что мы сможем проследить на примере «Красных записей» Вито Аккончи (The Red Tapes, 1976) и видеоработы «Зидан: портрет 21-го века» Дугласа Гордона и Филиппа Паррено (Zidan: Portraite of 21st century, 2006). Опираясь на анализ их нарративных элементов, мы увидим, как авторы подвергают сомнению возможность выбора одной дистанции при взгляде на историческую ситуацию, конструируют и деконструируют репрезентацию пространства.

Закрытый мир периферии: нахождение внутри

В работах Вито Аккончи 1960-70-х годов основной темой стала замкнутость человеческой психики и тела, проявившаяся также у художников Брюса Наумана, Криса Бердена. Слово «клетка» (*cave*), регулярно произносимое Вито Аккончи, описывает ограничения зрителя - от лингвистической обусловленности языка до чувства безопасности - которые художники того

³ Джин Янгблад в своей книге «Расширенное кино» (1970) уделяет большое внимание видеореальности, открывшейся после трансляции по телевидению высадки на Луну. Youngblood G. Expanded cinema. – P. Dutton & Co., 1970. – 444 P.

⁴ Cubitt S. Timeshift: On Video Culture. Routledge, 1991. 206 p.

В. Марченкова *Создание репрезентаций пространства и интернациональная чувственность в «Красных записях» Вито Аккончи (1977) и «Зидан: портрет 21-го века»...* периода пытались нарушить. Персонаж Аккончи - угрюмый человек, пытающийся прорваться в чужие жизни и замкнутые миры. Среди его знаковых перформансов «Семенное ложе»⁵ (Seedbed, 1972), где художник мастурбировал, лежа под деревянным полом галереи, где ходили зрители, и «Преследование» (Following Piece, 1969), где он следовал по пятам случайных прохожих, незаметно для них⁶.

«Красные записи» состоят из трех кассет длительностью 142 минуты. Это сложенные в фрагментарную цепочку перформансы, где Вито Аккончи пытается представить американский «нормальный» мир. В нем люди приходят с работы, смотрят телевизор, воспроизводят услышанное и не рефлексируют на границы собственной субъективности. Художник проговаривает пропагандистские тексты, одномерные диалоги между мужчиной и женщиной, вызывая усталость зрителя. Наперерез устоявшейся конвенции телеязыка, «говорящих голов», персонажи некоторых диалогов символически кадрированы по шею. Художник самыми различными способами создает вокруг государственного дискурса атмосферу невыносимого удушья. Суггестия действия сменяется резкими вставками с политическими текстами, любовные сцены наполнены шероховатостями от навязчивого звонка телефона до тряски камеры⁷. Интерпретировать многие эпизоды можно и как политическую критику, и как отсылки к порнографии⁸. В «Красных записях» была сконструирована перцепция замкнутого объекта/тела, фиксированного на самом себе, малейшее внешнее вмешательство возникает как тотальное нарушение мира, приводит к невротическому состоянию⁹.

В работе встречаются и символические перформативные акты оживления действия (когда он дует, изображая ветер), и оптика бога (за счет небольшой смены освещения и дистанции иллюзорный пейзаж оказывается натюрмортом). Как и во многих концептуальных работах 1960-70-х годов в «Красных записях» много пустотности, создающей пространство интерпретации. Крайне интересным и самобытным представляется его подход в работе с центром и периферией. Аккончи добивается телесных ощущений зрителя, сочетая медитативную музыку, поэзию и отсылки к политике. Мыслительный и образный инструментальный зритель находится в постоянном напряжении вплоть до телесного дискомфорта от необходимости ежеминутно подвергать сомнению происходящее и находится попеременно внутри и снаружи «клетки», которой у Аккончи предстает мир американского мейнстрима 1960-70-х. Художник лишает зрителя состояния устойчивости социальной структуры и достаточно насильственно, меняя макродистанцию погружения на макродистанцию внешнего взгляда, учит автономии.

Автономность является одной из черт посткосмического сознания (атомизированному образу существования человечество учила еще клетка модернистской архитектуры, со своим логическим

⁵ В российской литературе нередко названия перформансов Вито Аккончи остаются на английском языке, так как он часто использует игру слов. К примеру, этот перформанс можно перевести и как «Рассадник», и как «Грядка», и как «Семенное ложе». Я оставляю одно название, так как существенный смысл размножения не меняется.

⁶ Похожую маргинальную позицию можно встретить в фильме Ричарда Керна *Беспризорные псы* (1985), однако за счет ускоренного развития сюжета герой-преследователь меняет свою сущность, но остается в рамках экранного образа, и зритель не может получить телесные ощущения.

⁷ До своего обращения к визуальному искусству, Аккончи работал в области визуальной поэзии, и нередко его приемы имеют характер литературных метафор и просто считываются средствами семиотического анализа, как приведенное в данном случае перемещение с одной позиции на другую и турбулентность по пути.

⁸ К примеру, изображение связанных узлов ног сопровождается стопами самого Аккончи «I'm coming». Положение тела и способ фрагментации могут считываться как основа порнографического (тем более, что «I'm coming» в одном из вариантов переводится не только как «Я иду», но и как «Я кончаю»). Внимание к сексуальной проблематике работ Вито Аккончи высказывает в своем провокационном интервью художнику Ричарду Принсу. Prince R. Vito Acconci in Bomb. 1991, 36. <http://bombmagazine.org/article/1443/vito-acconci>

⁹ Интересная параллель обнаруживается в комиковых работах Роя Лихтенштейна. Неустойчивость такой поверхностно привлекательной американской действительности, как выяснил исследователь Майкл Лобель, кроется в выбранной оптике. Лихтенштейн, продолжая работу своего учителя Хойта Шермана (Hoyt L. Sherman), добился эффекта дребезжащего зрения истерика с зажатым лицевым нервом. Lobel M. Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art. Yale, 2002. - 208 p.

V. Marchenkova Creating representations of space and international sensibility in "The Red Tapes" by Vito Acconci (1977) and "Zidane A 21st Century Portrait"...

продолжением в виде развития телевидения¹⁰). Йохан Гримонпре в своем сетевом проекте «zap-omatic»¹¹ проанализировал различные эффекты, порожденные телевидением, и в том числе «ТВ-обед», появившийся в США в 1954 году, замороженный и сервированный для поглощения перед телевизором. ТВ-обед породил феномен упрощенной коммуникации через короткие комментарии к трансляциям и еще больше разделил людей, находящихся в одном физическом пространстве. Новый поворот на этом пути произошел с развитием интернета. С одной стороны, интернет усилил возможности коммуникации между отдельными людьми, а с другой - диверсифицировал их, позволил создавать виртуальные миры и становиться «звездой» вне институтов легитимации и одной властной вертикали¹². «Follow me» («Следуй за мной») - пела в конце 1970-х годов французская популярная певица Аманда Лир. После нее это повторило множество музыкальных исполнителей - Genesis, Muse, Lykke Li. «Follow me» одно из самых популярных заглавий в инстаграмме. В мире, где звездность демократизировалась, художники Дуглас Гордон и Филипп Паррено обратились к телесным ощущениям массово популярного персонажа, футболиста Зинедина Зидана.

Скольжение по поверхности центра

В видеоработе / фильме «Зидан: портрет 21 века» футболист Зинедин Зидан отображен во множестве оптических средств во время игры. Нарративная логика видео строится на последовательной смене репрезентации сознания героя и внешнего взгляда одной из 17 камер, расставленных по полю. Авторы перемещают зрителя от сакрального взгляда на национального героя до осознания инфраструктуры, конструирующей множество образов, и потери им человеческого.

Конструируемый художниками мир сакрального поддержан и самой фигурой Зидана¹³. Причем, эта линия интереса к национальным героям появляется в творчестве Паррено несколько раз. В инсталляции «8 июня, 1968» (June 8, 1968; 2009) художник проследил путь поезда, который вез тело покойного Джона Кеннеди, а в «Мэрилин» (Marilyn, 2012) - воспроизвел написание письма Мэрилин Монро. Предполагаемое живое существо, стоящее за написанием текста, оборачивается абсолютно искусственным, и зритель обнаруживает в комнате не человека, а выстроенный механизм, который воспроизводит почерк Монро. Мэрилин Монро и Джон Кеннеди у Паррено это лишены сознания пустые оболочки, на которые направлены потоки взглядов. Национальные герои или национальные иконы?

Религиозные интерпретации в отношении фигуры Зидана дали еще несколько современных художников: Борис Юхананов в своем масштабном фильме «Назидание» (2010) и Харун Фароки в 12-канальной видеоинсталляции «Глубокая игра» (Deep Play, 2007). Оба автора использовали религиозные интерпретации и/или аллюзии: в фильме Юхананова введен комментарий с каббалистическим анализом действий футболиста; Фароки использует религиозную трактовку света (повторяющийся взгляд героя на приборы, заполняющие кадр) и суггестивную музыку. С другой стороны, оба автора в большей степени анализируют и разоблачают эффекты, чем погружают зрителя в сопереживание¹⁴.

¹⁰ Интересно, что помимо поэзии и концептуального искусства еще одной линией деятельности Вито Аккончи стало создание открытых общественных пространств, включающих большое количество литературных метафор.

¹¹ Интернет-проект www.zapomatic.com впервые был представлен в 2002 году. Комментарий автора проекта: Grimonprez J. Remote control: on Zapping, Close Encounters and the Commercial Break. / The digital publication launched on the occasion of the exhibition 'Are you Ready for TV?'. - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporánea. - 2010. - http://www.macba.cat/uploads/TWM/TV_grimonprez_eng.pdf

¹² Этой возможностью воспользовались и художники. Недавно внимание прессы привлекла стратегия нахождения корпоративной поддержки, минуя фильтры культурных институций, см.: Droitcour B. Young incorporated artists // Art in America. - Iss 4. - 2014. - P. 92-95

¹³ Доунси и Моррей проанализировали восприятие футболиста социумом с точки зрения цельности, особо отметив широкие волны общественного разочарования внутри Франции в случае его «проколов», обнаружения собственной фрагментации и некоторой непоследовательности. Dauncey H., Morrey D. Quiet contradictions of celebrity: Zinedine Zidane, image, sound, silence and fury in International Journal of Cultural Studies. Vol. 11 (2008). P. 301-320.

¹⁴ Методологически близко видеоэссе Дэна Грэма «Рок моя религия»/«Сотряси мою религию» (Rock My Religion, 1982-84), где комментарии сопровождают действие.

В. Марченкова Создание репрезентаций пространства и интернациональная чувственность в «Красных записях» Вито Аккончи (1977) и «Зидан: портрет 21-го века»...

Подход Дугласа и Паррено отличается введением психоделического нарратива: плавного, не всегда реалистически обосновываемого движения (в одном из кадров камера буквально «влетает» в героя сквозь несколько пространств), внимания к оторванному от происходящего микромиру (крупный план ботинок, сопровождающийся звуком шагов по траве) и передачи субъективных ощущений (заполняющие кадр лучи световых приборов, расфокусированные изображения толпы болельщиков, смазанные панорамы). Инстинктивность действий Зидана и его оторванность от внешнего действия подтверждается и словесным комментарием «когда ты в игре, ты не видишь толпу»¹⁵.

Появляющийся в фотографии «колебательный эффект приближения/отдаления»¹⁶ расширен в видео, основанном на портрете. Множество взглядов на одно изображение распределено во времени. Герой буквально растворяется в этих взглядах, а у зрителя есть возможность следовать по его поверхности, осознавая тщетность попыток проникнуть внутрь замкнутого мира, близкого к исчезающей точке. Предшествование визуальных опытов комментариям и отсутствие времени на обдумывание происходящего на экране, порождают у зрителя чувство возвышенного, ускользающего от понимания¹⁷. К проблематике неустойчивой фигуративности нас отсылала еще начальная заставка, в которой пересъемка с экрана доведена до состояния абстрактной анимации. Отталкиваясь от фигуры Зидана, художники нашли возможность переместить зрителя между множеством пространств, поставив вопрос о состоянии тела в мире тотальной репрезентации. Как и почему при всей открытости инфраструктуры и понимании механизмов репрезентации в мире продолжают появляться иконы? И какой чувственностью они обладают?

Метафорически можно говорить о «полетах в космосе»: герой будто находится в состоянии невесомости во время ударов по мячу, его взгляд предельно технологичен и стремителен, а он сам замкнут и отделен от окружения.

Казалось бы, с развитием социальных сетей практически для каждого стала доступна возможность обнаруживать себя. Каждый человек, имеющий доступ к компьютеру, может формировать внешний образ собственной вселенной, создавать виртуальную реальность, наблюдать другие миры, вступать с ними в коммуникацию. Однако, несмотря на эту атомизацию, пока сохраняются и индустрия звезд, и феномен национальных икон или героев. Люди, которым технологии предложили возможность создавать собственные миры, заинтересованы в принадлежности определенным статусам, формируемым как традиционной массовой культурой (телевидение, массовые зрелища), так и локальным потокам. Маркером принадлежности стало и современное искусство. Желание одних быть включенными во властные процессы совпадает с желанием других перемещать массивы информации одним движением ума и жить в мире абстракций.

Приведенные в статье примеры работ, как мне думается, могут дать представление о симптоматике своего времени. Если искусство 1960-70-х годов стремится от центра к периферии, характеризуется интересом к маргиналиям и размытию границ при фигуре художника внутри своей мастерской, то 2000-2010-е годы в большей степени возвращают интерес к субъекту, который, возможно, и не ощущает себя субъектом. Художники конструируют замкнутый мир «героя своего времени», не пытаясь объяснить мотивы, лишь только через демонстрацию психических состояний и траектории движения. Персонаж Аккончи затягивает внутрь, а потом прерывает взгляд зрителя агрессией или резкой сменой своего состояния. Зидан же в работе Гордона и Паррено становится поверхностью, по которой взгляд скользит, задерживается и снова скользит, крайне редко нарушая эту плавность случайными включениями субъективности.

¹⁵ Харун Фароки также обратил на него внимание и включил в указанную выше видеоинсталляцию.

¹⁶ Зенкин С. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое литературное обозрение. - №123. - 2013. цит. по <http://www.nlobooks.ru/node/3971>

¹⁷ Стратегия необозримого описана в тексте Бориса Гройса. Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. – №21. – 1998. – С. 24–26.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельтинг Х. Образ и культ (история образа до эпохи искусства). М.: Прогресс-Традиция, 2002. - 748 с.
2. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Издательство Ad Marginem, 2000. - 317 с.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2014. - 372 с.
4. Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. - №21. - 1998. - С. 24-26
5. Зенкин С. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое литературное обозрение. - №123. - 2013. цит. по <http://www.nlobooks.ru/node/3971>
6. Alloa E. Aisthesis or Why there is no thinking without images / выступление на DOCUMENTA (13) <http://www.youtube.com/watch?v=KXursnSD-mU>
7. Cubitt S. Timeshift: On Video Culture. - Routledge, 1991 - 206 p.
8. Dauncey H., Morrey D. Quiet contradictions of celebrity: Zinedine Zidane, image, sound, silence and fury // International Journal of Cultural Studies. - Vol. 11. - 2008. - P. 301-320
9. Doyle J. Fever Pitch // Frieze. - Iss 116. - 2008 http://www.frieze.com/issue/article/fever_pitch/
10. Droitcour B. Young incorporated artists // Art in America. - Iss 4. - 2014. - P. 92-95
11. Fried M. Absorbed in the action // Artforum. - №1. - 2006. - P.332-335, 398
12. Griffin T. The Job Changes You // Artforum. - №1. - 2006. - P. 336-338
13. Grimonprez J. Remote control: on Zapping, Close Encounters and the Commercial Break. / The digital publication launched on the occasion of the exhibition 'Are you Ready for TV?'. - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporánea. - 2010. - http://www.macba.cat/uploads/TWM/TV_grimonprez_eng.pdf
14. Lobel M. Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art. - Yale, 2002. - 208 p.
15. Pennings, Mark W. Douglas Gordon and Philippe Parreno: Zidane, A 21st Century Portrait. // Australian & New Zealand Journal of Art - 8(1). 2007. - P. 143-145.
16. Prince R. Vito Acconci // Bomb. - №36. - 1991 <http://bombmagazine.org/article/1443/vito-acconci>
17. Rothenberg D. Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution / Bloomsbury Press, 2011.
18. Vito Acconci: Now and Then [Catalog] / Grieder Contemporary. - Zürich, 2014. - 96 P.
19. Youngblood G. Expanded cinema. - P. Dutton & Co., 1970. - 444 P.

REFERENCES

1. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. M.: Progress-Tradition, 2002. - 748 p.
2. Baudrillard J. Soblazn [On Seduction]. M.: Ad Marginem, 2000. - 317 p.
3. Goldber R. Performance Art: From Futurism to the Present. M.: Ad Marginem, 2014. 372 p.
4. Groys B. Will to rest in *Khudozhestvennyi Zhurnal* [Art Journal]. №21 (1998). P. 24-26
5. Zenkin S. Image, story and death (Batai and Rolan Bart) in *Novoe Literaturnoe Obozrenie* [The New Literary Observer]. 123. Moscow, 2013. <http://www.nlobooks.ru/node/3971>
6. Alloa E. Aisthesis or Why there is no thinking without images / выступление на DOCUMENTA (13) <http://www.youtube.com/watch?v=KXursnSD-mU>
7. Cubitt S. Timeshift: On Video Culture. Routledge, 1991. 206 p.
8. Dauncey H., Morrey D. Quiet contradictions of celebrity: Zinedine Zidane, image, sound, silence and fury in *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 11 (2008). P. 301-320
9. Doyle J. Fever Pitch in *Frieze*. Iss 116. (2008) http://www.frieze.com/issue/article/fever_pitch/
10. Droitcour B. Young incorporated artists in *Art in America*. 2014, 4 P. 92-95
11. Fried M. Absorbed in the action in *Artforum*. 2006, 1, P.332-335, 398
12. Griffin T. The Job Changes You in *Artforum*. 2006, 1, P. 336-338
13. Grimonprez J. Remote control: on Zapping, Close Encounters and the Commercial Break. / The digital publication launched on the occasion of the exhibition 'Are you Ready for TV?'. - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporánea. - 2010. - http://www.macba.cat/uploads/TWM/TV_grimonprez_eng.pdf
14. Lobel M. Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art. Yale, 2002. - 208 p.
15. Pennings, Mark W. Douglas Gordon and Philippe Parreno: Zidane, A 21st Century Portrait. in *Australian & New Zealand Journal of Art* 2007, 8(1). P. 143-145.
16. Prince R. Vito Acconci in *Bomb*. 1991, 36. <http://bombmagazine.org/article/1443/vito-acconci>
17. Rothenberg D. Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution / Bloomsbury Press, 2011.
18. Vito Acconci: Now and Then [Catalog] / Grieder Contemporary. - Zürich, 2014. 96 P.
19. Youngblood G. Expanded cinema. - P. Dutton & Co., 1970. - 444 P.

Б.А. Филоненко

магистр философских наук, аспирант философского факультета
 Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Харьков, Украина)
fumblefor@gmail.com

СЛЕДЫ ПРИСУТСТВИЯ. РАССМАТРИВАЯ РАБОТЫ ПАВЛА МАКОВА С НЕБОЛЬШОЙ ПОМОЩЬЮ ОТ ХАНСА УЛЬРИХА ГУМБРЕХТА

В статье рассматриваются структурные и содержательные особенности работ украинского графика Павла Макова за пределами оппозиции модерн-постмодерн. Центральным сюжетом статьи является короткая встреча художника с Хансом Ульрихом Гумбрехтом, автором книги о «культуре присутствия». Статья описывает итоги этой встречи как поворотной для понимания современного украинского искусства.

Ключевые слова: новые старые мастера, присутствие, значение, момент интенсивности

The article deals with structural and meaningful features of works by ukrainian graphic artist Pavel Makov that are placed outside the modern/postmodern opposition. The central theme of the article is a brief meeting of Makov and an author of the book about “presence culture” – Hans Ulrich Gumbrecht. The article describes results of this meeting as crucial for the understanding of contemporary ukrainian art.

Keywords: new old masters, presence, meaning, moments of intensity

«Загадочным является не только невидимое, но и само видимое»
 Бернхард Вальденфельс¹

Бумажная память человечества, привычно сосредоточенная на обширных жизнеописаниях отдельных людей, нередко упускает короткие встречи между ними. Мы многократно наталкиваемся на исторические собрания всевозможного толка, от войн до публичных рукопожатий, но с трудом представляем себе трехдневное, прошедшее в тюремной камере, знакомство Караваджо и Джордано Бруно. Такие пересечения, скорее, остаются на полях, скрывая подлинную динамику культурной истории. Именно малой, по своим временным меркам, встрече будет посвящено это эссе. В Харькове 30 мая 2011 года в мастерской Павла Макова побывал Ханс Ульрих Гумбрехт. Двухчасовое событие, рискующее лишиться своего типографского оттиска в анналах современного украинского искусства, требует своеобразного обзора, поскольку благодаря встрече украинского художника, создающего карты Утопии (отсутствующего места), и германо-американского литературоведа и философа, который вернул пространству права, отобранные временем, наш собственный интеллектуальный ландшафт стал несколько яснее.

«Конец» (будь-то искусства, литературы, философии или науки²), свойственный атмосфере прошлого века и проникающий уже не как тема, а как некая нерешенная проблема в век нынешний, обрел свою крайнюю форму в ряде «последних»³ кинофильмов – почти одновременно появляются фильмы Бела Тарра «Туринская лошадь» и Ларса фон Триера «Меланхолия», повествующие о конце света. Тарр изображает его буквально (свет пропадает – остается тьма), Триер – выстраивая композицию символических структур, рассыпающихся перед лицом Реального. Оставляя в стороне «чеховские ружья», которыми, с точки зрения Павла Макова, переполнена «Меланхолия»,

© Филоненко Б.А., 2014

¹ Вальденфельс, Бернхард. Порядки видимого // Койнония. – 2011. – №2. С. 62.

² Пример исследования на эту тему: Хорган Дж. Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки. – СПб.: Амфора, 2001.

³ Например, см. статью А.Медведева «Последний фильм». В статье А.Плахова «Искусство не требует жертв» словосочетание «последний фильм» используется как термин.

художник обращает наше внимание на один небольшой эпизод кинокартины, ёмко представляющий настроение современного изобразительного искусства. Жюстин, главная героиня фильма, оставшись одна в комнате, видит на полке стеллажа открытые альбомы с картинами абстракционистов, и в отчаянном порыве захлопывает их, сменяя альбомами работ старых мастеров. Вместо «Черного круга» Малевича и кубистических натюрмортов Пикассо на полку становятся «Охотники на снегу» Брейгеля, «Давид с головой Голиафа» Караваджо и более поздняя «Офелия» Милле.

Жест Жюстин уже известен как искусствоведам, так и художникам, и имеет свой термин – «новые старые мастера». Его ввел американский арт-критик Дональд Каспит в книге «Конец искусства», где обратил внимание на психологическую необходимость эстетической составляющей искусства. Основной тезис его работы заключается в том, что переосмысления понятия «эстетического», которые мы наблюдаем в искусстве XX века, привели к утрате базовой человеческой потребности видеть прекрасное. Переполненный концептами contemporary art, интеллектуально нагруженный и делающий ставку на смыслы, утратил наиболее важную составляющую искусства – его соответствие структуре человеческой души, в которой разум – лишь один из элементов. Выход из этой ситуации, по мнению Каспита, заключается в развитии гибридного искусства, соединяющего в себе старую эстетическую форму с современной концептуализацией: «Новые старые мастера осознали, что ценности старых и новых мастеров отличаются, и, при этом, ценности старых мастеров могут сказать больше о потребностях искусства и современного человеческого бытия. Пикассо как-то сказал, что всю жизнь учился рисовать как ребенок. Я считаю, что пришло время нового взрослого искусства»⁴.

Кураторский проект Каспита «New Old Masters» [«Новые старые мастера»], развивающийся в США, в 2011 году был подхвачен галеристом Павлом Гудимовым, и в Украине имеет название «Нові старі майстри». На двух больших выставках, во Львовской национальной галерее искусств и Днепропетровском художественном музее, общим принципом были объединены работы девяти украинских художников, среди которых были и офорты Павла Макова. Кураторский проект Гудимова кажется Макову удачным жестом, так или иначе сходным с настроением сценки из Триера. Однако сочетание старой формы и нового смысла в культурной среде сегодняшнего дня автоматически ввязывает художника в другой, более широкий, спор – о модерне и постмодерне, обязывающий избрать свою сторону на баррикадах. Гиперцитирование и умножение смыслов неразрывно сосуществуют с возвращением к эстетике старых мастеров, выдавая игривость подобного жеста. В бинарном мире борьбы длящегося проекта модерна против вневременного постмодерна Маков отбросил вопрос о самоидентификации. Оставаясь в стороне от этого, поистине титульного спора конца XX века, он просто не знал, где находится. Здесь и появляется Ханс Ульрих Гумбрехт.

В 2004 году Гумбрехт выпускает книгу под названием «Производство присутствия. Чего не может передать значение», основной задачей которой объявляет «твердо выступить против склонности современной культуры оставлять и даже забывать всякую возможность отношения к миру, основанного на присутствии»⁵. Он бросает вызов «широко утвердившейся традиции, согласно которой центральной – то есть единственно центральной – практикой гуманитарных наук является толкование, иначе говоря опознание и/или присвоение значений»⁶. Подобная традиция прочно обосновалась именно в лоне спора модерна и постмодерна, где сторонники первого выступали за коммуникативную рациональность и способность договора в ходе единого дискурса, а сторонники второго – против диктатуры разума и за множественность дискурсов. Обе позиции, насколько противоположными они бы не казались, боролись за интеллектуальную свободу субъекта в

⁴ Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit // The Modern Word [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>

⁵ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 11.

⁶ Там же, С. 15.

*Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта*

сфере общего принципа – коммуникативности. Однако ни защитники модерна, ни апологеты постмодерна не придали особого значения еще одному компоненту общения – присутствию. Уже в 1966 году Сьюзен Зонтаг пишет эссе «Против интерпретации», в котором выдвигает ряд претензий в адрес интерпретативных практик и предлагает относиться к явлениям культуры и общества «как они есть», а не «что они значат». «Ныне как раз такое время, когда интерпретация – занятие по большей части реакционное и удушающее. Подобно смрадной пелене автомобильного и заводского дыма над городами, интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие. В культуре, подорванной классическим уже разладом – гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, – интерпретация – это месть интеллекта искусству. Более того. Это месть интеллекта миру»⁷. Можно говорить о том, что начиная со второй половины XX века, параллельно спору модерн/постмодерн, начинает развиваться третье направление – вставшее на защиту чувствительности, ориентирующееся не на толкование, а на присутствие, отвергающее герменевтику и возрождающее внимание к образности.

В «Производстве присутствия» Гумбрехт впервые придал этому направлению форму: назвал две сожигательствующие культуры – культуру значения и культуру присутствия, и собрал в одном месте теоретиков второй. На публичной лекции в Харькове он напомнил о кризисе гуманитаристики, происходящем буквально на наших глазах (как раз за пол года до того, как прозвучал этот доклад, Великобритания прекратила финансирование гуманитарных наук из государственной казны), выходом из которого является, по его мнению, сближение наук с жизненным миром. То есть предложил гуманитариям заниматься тем, что они по-настоящему умеют – говорить о вещах, действительно их затрагивающих (от кинофильма или толстого романа до воскресного футбольного матча). Показательно то, как Гумбрехт описывает свои надежды, обращенные к студентам, которым он читает университетские лекции: «Я хочу, чтобы студенты приобщились к тому обетованию бесконечно и вечно умиротворенного мира, которое порой словно окружает меня, когда я вглядываюсь в картину Эдварда Хоппера. <...> И я хочу, чтобы им было знакомо ощущение правильного места, которое обретается телом и которое способен доставить приветливо принимающий нас уютный дом. В таких моментах не содержится никакого воспитательного урока, никакого послания, из них, собственно, ничему нельзя научиться – и именно поэтому я предпочитаю говорить о них как о "моментах интенсивности"»⁸.

Культура присутствия построена на восприятии, переживании и опыте. Произведение содержит в себе ряд эффектов присутствия, действия которых повергает зрителя в безмолвное состояние переживания, ощущения пространства без времени. Формой говорения о произведении становится воспевание, лишенное присвоения смыслов и значений. Похвала становится языком искусствоведения.

Но кроме зрителя, которым в главной паре этого эссе является Гумбрехт, по ту сторону творения находится художник. И теперь речь пойдет о его языке.

С естественным требованием последующих объяснений можно принять тот тезис, что Маков составил три алфавита. Первый – алфавит, посвященный памяти Георгия Нарбута, «Українська абетка» 2011 года (рис. 1), существующий в двух версиях – бумажной и цифровой, состоящий из 35-ти контейнеров, 33 из которых отмечены украинскими буквами, без повторений. На двух последних контейнерах букв нет. В цифровой версии, контейнеры с «Ю» и «Я», относительно принятого украинского алфавита, расставлены в обратном порядке. Отсылка к одному из ключевых достижений украинской графики, вплоть до совпадения названий [«Українська абетка» Нарбута, 1917], концептуально связывает его с другой работой – «1000 років незалежності» [2008-2009 годов]. Воплощенная в искусной графике мечта Нарбута, еще ничего не знавшего о номинальной

⁷ Зонтаг, С. Против интерпретации. // Зонтаг, Сьюзен. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 13.

⁸ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 102.



Рис. 1
Павел Маков. Українська абетка
[Украинский алфавит], 2011 год,
печать, рисунок, гуашь, бумага

независимости украинского народа, в реальности обрела иное содержание. Достаточно окинуть взглядом 1560 зон для зданий на квадрате бумаги со сторонами по 2,3 метра, посчитав в уме, на скольких из них стоят руины, а на скольких потертые красные кресты. Спустя почти 100 лет украинский алфавит приспособился к ментальности среды, где буквы – только красная краска на контейнерах, привлекающая покупателя. И если этих контейнеров не 33, а еще на два больше, то это даже лучше.

Сбой в цифровой версии первого алфавита отсылает ко времени, нам более близкому, к 1999 году, когда Маков, вооруженный фотоаппаратом, отправился в квартиру скончавшегося директора магазина Олега Митасова. Дом Митасова – еще одно пространственное свидетельство из истории страны, которую не видел Нарбут. Будучи перенасыщенной буквами на официальных бумагах, эта страна превратилась в место помешательства Митасова, который дал буквам глаза и волю глядеть со стен, потолков, холодильников, из окон и шкафов. «Я далек от мысли о возможности какой-либо интерпретации «митасовского» наследия и хотел бы предостеречь от любой попытки использовать этот материал как источник творческого вдохновения. Митасов – явление природы. Его «творчество» – не искусство. Это – документ»⁹ – пишет Маков в 2001 году. В сотрудничестве с Николаем Штоком был разработан шрифт «МИТАСОВ» – алфавит для персонального компьютера. Материалы, отснятые Маковым, пусть не являются художественным проектом, привели к осуждению в «использовании» Митасова. Хотя это и глупый выкрик из толпы, но именно такое обвинение позволяет увидеть значимое сходство между историей второго алфавита Макова и художественной программой немецкого кинорежиссера Вернера Херцога, также неоднократно порицаемого за «использование» людей в своих целях. За свою карьеру Херцог снял более 60 фильмов как игровых, так и документальных (фильм о Митасове, был бы он отснят, не слишком выделялся бы в их ряду), и известен тем, что отказывается видеть какой-либо смысл в таком делении. «Носферату, призрак ночи» для него столь же документальный фильм, насколько «Уроки темноты», фильм о нефтяных пожарах, – художественный. Снимая фильм о слепо-глухой женщине¹⁰, Херцог пишет ей текст, и просит прочитать в микрофон, чтобы вставить его закадровым голосом.

⁹ Маков П. Утопія. Хроніки 1992-2005. – Харків: Дух і Літера, 2005. С. 109.

¹⁰ Фильм «Земля молчания и темноты» [Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971].

*Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта*

В итоге мы слышим мысли главной героини, но их написал режиссер, а не она сама. Однако в этом и заключается прием. Херцог скорее бы назвал себя документалистом, но не в том смысле, который вкладывает в это слово киносообщество или словарь. Документ должен показать «экстатическую правду». Не достаточно поставить камеру посреди улицы и сказать, что ты снимаешь кино-правду или *cinéma vérité*. Правду нужно открыть путем сочетания вымысла и реальности. Маков, наоборот, скорее, назовет себя художником, но принцип его работы, язык его офортов – сходный.

Он же – третий алфавит.

То, что для Херцога обнаруживается как преодоление антиномии документа и художественности, в понимании Макова представляется маятником между полюсом мечты и полюсом реальности. Микромир букв, которыми здесь являются сами вещи – деревья, архитектура, насекомые и т.д., изготавливается долго и тщательно, достоверно и точно. Буквы – абсолютно реальны. Оловянный солдат – это оловянный солдат, Пентагон – это Пентагон. Но макромир мечты, грамматика расположения элементов микромира в пространстве, приводит маятник в движение. Перед нами дневник №11 «УТОPIA, осада Пентагона» [2004 года], письма Оловянных Ветеранов, отплывших бумажной флотилией из Харькова в декабре 2003 года в направлении Соединенных Штатов. Их судьба размыта волнами кофе, оставившими пятна на листах воспоминаний и военных планов. Иероглифы, которыми они пользуются – еще один алфавит первого типа, столь же проникновенно смотрящий в сторону счастья, сколь же несовершенный.

Маков говорит на языке третьего алфавита о темах, выросших из драмы отсутствия места [еще с 1992 года]. До 2005 года обретенным местом была Утопия, после – появились Сады. Притом, что по отношению к этим масштабным проектам всегда возможна платоническая критика о «неудачных копиях» реальности, наиболее точным ответом на нее является заявление Макова, обретшее статус афоризма: «У нас нет ничего более реального, чем Утопия». И лишним подтверждением такой действительности служит документ – письма, идущие по адресу «Moskovsky Prospect 90/34, Kharkiv, UA (Utopia)», нашедшие адресата (рис. 2).

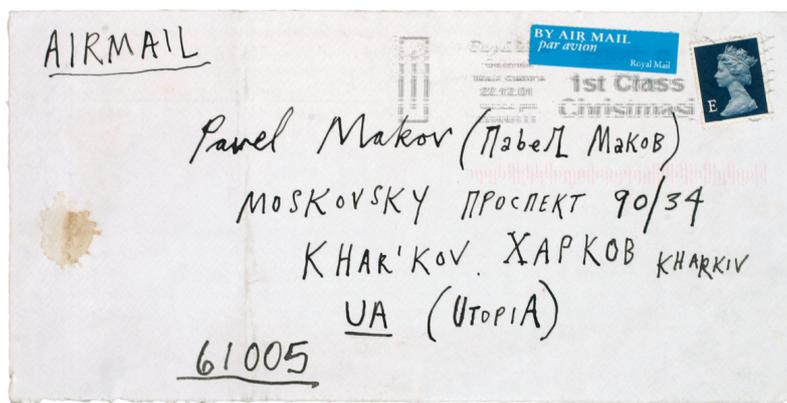


Рис. 2
Конверт письма, дошедший
в Утопию, 2003 год

Рассматривая гумбрехтовские «моменты интенсивности» в работах Макова, остановимся на работах «Город. Місце» [«Огород. Место»], «Башта. Мрія» [«Башня. Мечта»], «Ковдра. Пам'ять» [«Одеяло. Память»]. Каждая из этих работ представляет собой простое заявление, суть которого можно выразить в одном предложении, хотя, как говорит о них сам Маков, при последующем развитии они могли бы превратиться в романы. В свою очередь, все эти заявления обращены к одной мечте – желанию жить и трудиться, чтобы добраться до своего счастья, пускай оно и напоминает тюрьму. «Город. Місце» – 365 участков, 365 возможностей быть счастливым на собственной шестисотке, которые переполняются суетой ежедневного выживания. Каждый участок может стать страницей книги, своеобразного путеводителя «300 счастливых мест». Эти работы не только состоят из однотипных объектов, но и стали «более объектными» по отношению к дышащим пространством Садам или картам Утопии. Панорамная оптика переключилась на макросъемку вещей.



Рис. 3
*Встреча с Гумбрехтом
в мастерской Павла Макова*

Ковер, так долго символизировавший семейный достаток, соткан из ушедших в прошлое купюр, смешанных с современными деньгами – из элемента повседневности, трущегося день за днем в кармане, переходящего из рук в руки, обделенного практически любым типом внимания. В работах Макова вещи стали ближе, и зритель переживает опыт другого видения. Теперь они прямо перед нами.

Когда я стою перед башней «Башти. Мрії», несмотря на направление источника света, чувствую ее тень, будто покрывающую мое тело целиком. Передо мной более 500 видимых фасадов, лишь малая часть от тех десяти тысяч контейнеров, образующих один большой Контейнер Счастья. Оцепенение перед силой этого образа сравнимо с чувством Гумбрехта, когда на своей презентации в Базеле он поставил гимн СССР, поясняя воздействие музыки на тело. С тех пор потрясшее его звучание остается наиболее сильным примером «материальности» музыкального произведения. Такие эффекты присутствия в работах Макова порождают моменты интенсивности, которые срабатывают, будучи при этом предельно личными, возможно, даже вышедшими из другого времени.

Но почему они работают сейчас? Ответ, который многое объясняет, Гумбрехт дал именно в Харькове. С его точки зрения, сегодня мы больше не живем во времени, которое привыкли считать историческим, то есть подвластным линейному развитию и законам истории. Показательно, что мы с огромным рвением читаем тексты Кьеркегора или Маркса, так, будто они наши современники; Rolling Stones, несмотря на стремительное развитие музыкальных стилей, все еще ездят с концертными турами по всему миру; огромный ажиотаж вызвал приезд в 2008 году в Харьков группы Queen, даже без покойного солиста. Все это, говорит Гумбрехт, признаки глубокого преобразования интеллектуальной среды и мироощущения в целом – время уступило свои привилегии пространству. Стал возможным вопрос о месте. Хронотоп стал в первую очередь топосом, и мы оказались в том времени, когда задачей гуманитария становится рассказ о том, что любишь, задачей зрителя – способность поддаться произведению, не вскрывая его ножом «истинного смысла» интерпретации, а задачей художника – произвести присутствие.

О встрече с Гумбрехтом Маков говорит: «Когда я прочитал его работы, я понял, что все то, что я делаю – это, так или иначе, его мысли. Я впервые увидел, что кто-то описал словами, то, что я делаю. <...> Я не отрицаю постмодерн, просто там я никак не мог найти себе места. А Гумбрехт показал мне, где я». На мой взгляд, последствия этой встречи (рис. 3) могут иметь более широкий позитивный резонанс в понимании ряда современных украинских художников и работ, которые они создают. Здесь можно говорить и о коврах Андрея Сагайдаковского, ткань которых предстает единым ареалом существования слов и вещей, и о «домашней» керамике Елены Бланк, и о «выращенной живописи» Тиберия Сильваши. Можно полагать, что встреча, после которой многие следы присутствия, рожденные украинским искусством, стали «несколько яснее», поможет нам увидеть свое место.

Б. Филоненко Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова
с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта

ЛИТЕРАТУРА

1. Вальденфельс, Бернхард. Порядки видимого // Койнония. – 2011. – №2. – 61-92 с.
2. Гумбрехт, Ханс Ульрих. Производство присутствия. Чего не может передать значение – М.: Новое литературное обозрение, 2006.
3. Зонтаг, Сьюзен. Против интерпретации. // Зонтаг, Сьюзен. Мысль как страсть. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
4. Маков, Павел. Utopia. Хроники 1992-2005. – Харьков: Дух і Літера, 2005.
5. Медведев, Алексей. Последний фильм // Сеанс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/last-film/>
6. Плахов, Андрей. Искусство не требует жертв // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/21880/>
7. Хорган, Джон. Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века Науки. – СПб.: Амфора, 2001.
8. Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit // The Modern Word [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>
9. Kuspit, Donald. The End of Art – Cambridge University Press, 2004.

REFERENCES

1. Waldenfels, Bernhard. Orders of Apparent. in *Koinonia*. 2011. №2. p. 61-92.
2. Gumbrecht, Hans Ulrich. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Moscow, 2006.
3. Sontag, Susan. Protiv Interpretatsii [Against Interpretation]. Moscow, 1997.
4. Makov, Pavel. Utopia. Chroniki 1992-2005 [Utopia. Chronicles of 1992-2005]. Kharkiv, 2005.
5. Medvedev, Aleksey. Posledniy Fil'm [The Last Film] in *Seans* [séance, Internet resource]. – Access mode: <http://seance.ru/blog/last-film/>
6. Plakhov, Andrey. Iskustvo ne trebuet zhertv [The art doesn't need sacrifice] in *OpenSpace.ru* [Internet resource]. – Access mode: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/21880/>
7. Horgan, John. The End Of Science: Facing The Limits Of Knowledge In The Twilight Of The Scientific Age. – Saint-Petersburg, 2001.
8. Cole, Emmet. Interviews Donald Kuspit in *The Modern Word* [Internet resource]. – Access mode: <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>
9. Kuspit, Donald. The End of Art. Cambridge University Press, 2004.

А.Г. Горбунова
философ, историк культуры, поэт,
сотрудник Института гуманитарного образования
Санкт-Петербургского государственного политехнического университета
allagor85@yandex.ru

УТОПИЯ ВАМПИРОВ

В статье анализируются типы репрезентации прошлого и мифология бессмертия в новом фильме Джима Джармуша «Выживут только любовники». Показывается, что спектр эмоциональных отношений к прошлому в фильме Джармуша (меланхолия, страх, желание) служит прежде всего созданию универсалистской мифологии «вечного возвращения». «Смерть субъекта» и «поиск наслаждения» оказываются необходимо взаимосвязаны как универсальные репрезентации самосознания.

Ключевые слова: Джармуш, утопия, кино о вампирах, повседневность, наслаждение, представления о прошлом

The essay is on Jim Jarmusch *Only Lovers Left Alive* (2013) as a representation of the past, framed with mythological pattern of immortality. We prove, that emotional conditions of the past experience (melancholy, fear, desire) are subject to the universal return to the same as the mythical "self". "The death of the actor/subject" and "desire of desire" are equally necessary to improve the level of the self-consciousness of the characters.

Keywords: Jarmusch, utopia, vampire cinema, everyday life, pleasure, representations of the past

Разные типы эротических утопий отражают различные модальности желания и наслаждения. Они по-разному конструируются, предполагают собственные перспективы и опасности. В фильме Джима Джармуша «Выживут только любовники» сюжет кажется второстепенным по отношению к настроению, эстетике, моделируемой чувственности. Наибольший интерес представляет то, как выстраивается повседневность главных героев, их (весьма своеобразный) жизненный мир, их отношение друг к другу и к миру за пределами их утопии.

Главная метафора фильма характерна для современной массовой культуры, при этом иронична и романтична: оба возлюбленных – вампиры. Архетипические любовники вместе много столетий, это подчёркивают сами их имена – Адам и Ева. В мире людей – они одновременно маргиналы, аутсайдеры, но и бессмертные избранные, живущие в своей собственной утопии, основанной на вечной любви, неугасающем интересе к искусствам и наукам и, конечно же, на самом сладчайшем – крови. Они вместе так давно и знают друг друга так хорошо, что им не нужно постоянно находиться рядом: она живёт в Танжере, он в Детройте, и они летают друг к другу в гости на ночных рейсах, потому что они – маргиналы и бессмертные избранные – не могут выносить солнечного света, бодрствуют и перемещаются по городам ночью, а днём спят. Маргинальность и избранность подчёркивается также жизненными условиями Адама (запущенный дом на отшибе Детройта, из которого он почти не выходит) и родом его деятельности – принадлежность к рок-андеграунду. Вся история человечества проходила перед глазами наших любовников, и они легко разговаривают о татаро-монгольском иге, инквизиции и прочих вещах, которым они были свидетелями, вспоминают великих учёных (Пифагора, Галилея, Теслу) и деятелей искусств, с которыми общались (Байрон, Шуберт). Ева возит с собой чемоданы с любимыми книгами, Адам заказывает редкие музыкальные инструменты и записывает по ночам мрачную музыку. Людей, как в прошлые времена, они не кусают, а цивилизованно добывают кровь из больниц. Адам – музыкант и мизантроп, «мерзавец», «гамлетовский тип», сторонится обычных людей, ведь эти люди травили великих учёных, бессмысленно истребляли друг друга (при этом «великих» человечества Адам любит,

и их фотографиями обклеена стена в его доме: там Эдгар Алан По, Франц Кафка и др.). Адаму вообще не нравится, куда катится мир: всё становится хуже и хуже, завод, где производили самые красивые машины, закрыт, а старинный театр превращён в парковку. Всюду признаки запустения и деградации человечества. То ли драма человеческой истории, которая разворачивается перед глазами любовников-вампиров, и правда повествует об обречённости мира, то ли Адам просто очень устал. Ева более жизнерадостна, у неё светлые волосы, она одевается в белое, и производит впечатление фосфорической светящейся вампирессы в исполнении Тильды Суинтон. Она старается развеивать меланхолию Адама, который, похоже, всё же является единственным субъектом в этом фильме. Ева же, хоть и вампиресса, воспроизводит традиционные гендерные роли: она выступает музой, опекающей подругой, помощницей и спасительницей для Адама. Как и подобает дамам, она нежная, и разговаривает с мухоморами, которые несвоевременно выросли в саду.

Как бессмертные избранные Адам и Ева являются обладателями полноты времени: для них человеческая история и культура не раздробленное на фрагменты, а единое поле, непрерывность в их собственном времени. Но даже обладая этой непрерывностью, Адам всё равно не может найти в ней смысл и думает о самоубийстве. Даже полнота времени, полнота любви, искусство и наука, и сладчайшее – кровь, не предохраняют от усталости и разочарования. Скорее, наоборот, потребление крови как сгущённой субстанции жизни делает вампиров особенно чувствительными к нарастающей в мире мерзости запустения.

Отношения Адама и Евы замкнуты друг на друга. Любовники отражают друг друга и являют собой пример предельной близости. Никакая угроза извне не может разрушить их союз. И союз этот поистине нечеловеческий: близость превыше той, что может быть между двумя людьми, потому что она скреплена столетиями и кровью. Та степень единения, где человек бежал бы, боясь разрушения своей реальности, когда зеркало возвращает взгляд, для них выносима. (Конечно, вампиры здесь только метафоры людей, и то, что происходит с ними – может происходить и с людьми, которые допускают это «нечеловеческое», а может быть, «слишком человеческое» в себе). Адам и Ева, будучи отражениями друг друга, своего рода непохожими двойниками, при этом имеют гармоничные отношения, длящиеся столетия. Но мотив кошмарного двойника, разрушающего жизнь субъекта, всё же проскальзывает, – в появлении второй вампирессы – сестры Евы. Она оказывается третьим лишним, двойником, который появляется в самый неподходящий момент, разрушающим жизнь субъекта и делающим то, на что субъект не решается (исполняя его скрытые желания). Так, сестра Евы неумеренно опустошает запасы чистой нулевой отрицательной крови из холодильника Адама и «выпивает» человека, после чего Адам выгоняет её из дома.

Кровь, являющаяся сладчайшим для вампиров (в фильме подробно показано, какое наслаждение доставляет вампирам питье крови: они запрокидывают головы, их губы расползаются в улыбке, обнажая проявившиеся клыки), отвечает за собственно реальное: что может быть реальнее крови? Мир людей лишён этой реальности, гарантом которой является потребление крови – самого вожделенного, непосредственного самобытия наслаждения. Вампиры живут в этом наслаждении. Потому они и вызывают у простых смертных такой страх и влечение. Для человека слияние с наслаждением смертельно, восстановление «изначального бытия» предполагает смерть субъекта. Но когда мы прибегаем к метафоре вампира, мы рисуем ту полноту наслаждения, о которой мы мечтаем и которая для нас невозможна. Нарциссизму, восстанавливаемому через употребление крови, здесь ничто не мешает. Нет и главного препятствия для него – человеческой смертности, которая непосредственным образом ограничивает нарциссическую цельность.

Взаимное нарциссическое отражение вампиров таково, что его метафорическим выражением становится рассказанная Адамом Еве теория Эйнштейна о тождественных частицах. Адам говорит Еве, что с одной частицей будет происходить то же самое, что и с другой, даже если они будут

помещены в противоположных концах Вселенной. Это самые совершенные зеркала друг друга, самые совершенные двойники.

Сочетая вкрапления юмора и контркультурный колорит (рок-пластинки, ретро-гитары, дом Джека Уайта и т.д.), «Выживут только любовники» отличается усталым и при этом нежным настроением обречённости, бескомпромиссным эстетизмом и романтизмом, представляя нам эту любовную историю.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Выживут только любовники / Only Lovers Left Alive (2013, реж. Д.Джармуш, Великобритания/Германия/Греция), игр.

И.В. Денисова

*кандидат искусствоведения, киновед,
 доцент Российского нового университета (РосНОУ)*

denisovairina@rambler.ru

«КОРОЛЕВСТВО ВОСХОДЯЩЕЙ ЛУНЫ»: РАССКАЗ ОБ ИСТОРИИ

Статья посвящена месту репрезентаций детства в фильме У. Андерсона «Королевство восходящей луны» («Королевство полной луны») среди западных моделей понимания возрастов и взросления. Доказывается, что художественный язык Андерсона напрямую связан с той проблематизацией возраста, которая возникает при попытке зафиксировать возраст в частных образах и подробностях. Неизбежные противоречия между фактами индивидуальной и коллективной памяти приводят тогда к созданию сложного сюжета, в котором внутренняя жизнь показана как режим ощущения времени.

Ключевые слова: Уэс Андерсон, репрезентация, детство, аутентика, деталь, достоверность, внутренний мир

The article is about representations of childhood in “The Moonrise Kingdom” by Wes Anderson, in the context of emotional status of the periods of human life and ideologies of human age. The artistic manner of Anderson closely related to the contradictions of the age representation in the contemporary cinema metatext. The incompatibility of individual and collective memory are the main source of the plot, transforming facts of inner life to the sense of the temporal regime of existence.

Keywords: Wes Anderson, representation, childhood, authentic, detail, veritable, inner world

Уэс Андерсон – одно из олицетворений американских независимых. Он имеет уже сложившуюся аудиторию поклонников, среди них Мартин Скорсезе, который с самого начала одобрительно относился к работам Андерсона, а его первый фильм «Петарда» занес в список 10 своих любимых. Известный афоризм, что кино – это, прежде всего, хорошо рассказанная история, во многом относится и к Андерсону. Речь не идет о сметании правил и канонов, напротив, новый фильм Андерсона укладывается в романтический канон неконформистского американского кинематографа. Речь идет скорее о совершенно необычной подаче, которая складывается, прежде всего, из ритмически выверенной структуры, музыкального наполнения и интересных визуальных противопоставлений.

Сценарий к «Королевству» написан Андерсоном совместно с Романом Копполой, и как признается сам Уэс, во многом передает его личные переживания. На вопросы журналистов о личном компоненте сюжетов, Уэс признается, что он не всегда ставит задачу разработать какую-либо собственную тему. Он признает, что редко задумывается о темах в своих фильмах, они проявляются сами по себе. По словам Андерсона, все его фильмы – личные, от начала до конца. «Я не задаюсь целью исследовать какой-то конкретный аспект своей личности. Каждый раз получается по-новому. Это эмоции, которые я сам испытывал в том возрасте, и мое представление о том, как эти эмоции надо выражать», – уточняет режиссер. К тому же, по его признанию, он писал сценарий вместе со своим другом детства, «другом, не имеющим отношения к шоу бизнесу». Это своего рода «О чем говорят мужчины»; только говорят они за кадром. Как правило, тема «как я мечтал о любви в 12 лет» не является объектом обсуждения. Слишком уж нелепыми кажутся эти мечты с высоты взрослого сознания, ими и поделиться-то ни с кем нельзя. Они всегда невероятны, предельно эгоцентричны и часто очень смешны. Но чем-то они очень и очень дороги, и здесь кажется,

работает принцип «скажи мне, о чем ты мечтал в 12 лет, и я скажу кто ты сейчас». И вот два друга, которые дружат давно, садятся и говорят о любви, но не так как в Бароне Мюнхгаузене: «Я просто хотел поговорить с вами о любви», не о сегодняшней, взрослой, а о давней детской, и конечно, несостоявшейся. Но там-то в этой мечте все состоялось и сложилось, там есть все и сразу: и ответственность, и прощение, и приятие, и, конечно, счастливая и тайная свадьба.

В фильме «Королевство восходящей луны», безусловно, реализуется детская фантазия и фантазия именно мужская. Это фильм о триумфе, о победе, о признании, когда недавние враги сами по своей воле принимают сторону героя, очарованные его поведением и позицией. Мечта любого миссионера и рыцаря-крестоносца! Каждый отдельный эпизод, каждая отдельная сцена говорят о победе добра над злом. Не где-то в финале, «последний герой» раскидывает всех злодеев и выходит победителем, а буквально каждая сцена заканчивается неким нравственным решением и автор проводит через это решение почти всех персонажей. Можно сказать, что триумфом заканчивается каждая сюжетная линия. Кто-то принимает решение спонтанно и неожиданно для зрителя, как мальчик на совете скаутов, кто-то под напором обстоятельств, как социальный работник, кто-то в результате обдуманного решения, как капитан Шепард. Каждому дано на это время, однако психологические переживания и рефлексии полностью оставлены за кадром. Даже в сцене объяснения родителей Сьюзен, супругов, объясняющихся в любви и раскаивающихся в измене. Более того, даже в самых кульминационных сценах у них спокойная мимика и пластика. Они не живут перед камерой, они *репрезентируют*, возможно, намеренно отстраняясь от происходящего. Все сцены объяснений взрослых персонажей – мать и отец Сьюзан, капитан Шапард и Сем удивительно точны, пронзительны и кратки.

Все решения принимаются окончательно и пересмотру и обжалованию не подлежат. Это апогей твердых решений и пафос стабильного мира. Возможно эту стабильность прочного дома, любящих родителей и ищут на протяжении всех фильмов все герои Уэса. В Королевстве становление стабильного мира происходит на фоне наводнения, разрушения города, упавшей колокольни, молнии и грозы. Катарсис бури выполнен Уэсом удивительно ярко. Вообще, вся героиня Сэма Ш. во многом напоминает историю стойкого оловянного солдатика из одноименной сказки почти-тезки режиссера. Он отважно пускается в плавание на каноэ, хотя не умеет плавать, молния его не убивает, высоты он не боится, и, конечно, готов на подвиг ради возлюбленной. Это и есть, наверное, самая фантазийная составляющая Королевства. Фильм оглушительно абсурден и сокрушительно правдив по своему соответствию детской мечте.

«Королевство восходящей луны», конечно, love story. «А главным чувством, побудившим меня к созданию картины, была как раз детская влюбленность – абсолютно всепоглощающая, какой я ее помнил», – признается Уэс Андерсон. Поиск любви, здесь как поиск волшебного Грааля возведен в рыцарский подвиг, и одновременно является важным механизмом сюжета. Любовь главных героев – это любовь брошенных детей. Одиночество дома, или отсутствие дома и родителей и отчаянные попытки найти свое, прочное и на веки. Почти у всех сторонников, и даже противников это стремление находит понимание и оправдание. Под знаком поиска любви невозможное и запрещенное становится разрешенным и возможным. И постепенно к этому разрешению и оправданию приходят все.

Если пластически все понятно и достоверно, то на словесном уровне есть некие фигуры умолчания. Здесь есть два признания в любви: первое – на пляже, вполне проговоренное и второе, по идее, самое ответственное, которое происходит ближе к финалу, когда герои решают жениться, и для них готовят импровизированную церемонию бракосочетания. Прежде чем принять это решение, они должны по совету капеллана все серьезно обсудить. Сцена снята дальним планом, и мы не слышим, что обсуждают Сьюзан и Сэм, потому что рядом с ними в этот момент на стоящий рядом батут прыгает один из скаутов, который и продолжает там кувыряться до окончания сцены. Возможно, так Уэс стремился показать тайну и таинство путем заглушения происходящего. Либо это изящный привет Питеру Гринуэю с его отсчетом утопленников. Определенно, Андерсон

Гринуэем очарован. И то что первая сцена его «Водной жизни» разворачивается на фоне огромного полотна XVII века («Повар, вор...») и сомнительное отцовство и многие, многие детали, которые то тут, то там мелькают в его работах.

На протяжении нескольких лет Уэса Андерсона называют инфантилом, но инфантилизм Андерсона скорее не свойство, а прием. Как бы полемизируя с критикой, Уэс сообщает, что его новый фильм под названием «The Grand Budapest Hotel», где главную роль должен играть Джонни Депп (Депп вскоре после начала работы над фильмом покинул проект), будет не для детей, не про детей, и вообще не для семейного просмотра. Хотя честно сказать, и «Королевство» уж точно не детский фильм. Дети подросткового возраста, слушатели Школы кино и телевидения 12—15 лет реагировали на фильм тревожно, а вот молодежь, начиная с 16 лет, с восторгом.

Мотив детей, как известно, активно использовался в творчестве Уильяма Блейка, особенно в его «Песнях невинности и опыта». Можно сказать, что аллегории Блейка визуализированы Андерсоном. У Блейка появляется новая Идея (Дитя), тогда как Старая реальность (Дева), ставшая Старухой, одряхлев, начинает умирать. Однако при этом и она оставляет свои плоды – это обновленная реальность. Блейк любит описывать состояние гармонии внутреннего идеала с внешним миром, и использует для этого пасторальные образы. То же делает и Уэс Андерсон. Пасторали острова, жаворонок, внимание на котором концентрирует рассказчик. Рассказ о невиданном урожае после наводнения. Балансируя на грани выдумки и реальности, автор вводит еще одного персонажа, эксцентричного телеведущего, который на протяжении всего фильма «дает справку». Боб Балабан, рассказчик, похожий на сказочного гнома рассказывает историю острова, его населения и конечно, знаменитую историю наводнения, делая тем самым показанные события и достоверными и легендарными. *Прототипом острова из фильма послужил остров, на который я часто езжу уже лет 15 –* говорит Андерсон. Есть остров, есть укромные бухты, есть городок, о наличии которого мы узнаем, когда его смывает наводнением. Под жизнерадостный комментарий ведущего нам показывают некий живший когда-то, но ныне пустой взрослый мир, и что примечательно происходит это в унисон с пьесой Ноев ковчег, которая, видимо, разыгрывается там из года в год.

Некоторая театральность проявляется и в самом пространстве, которое представляет собой вымышленную детскую вселенную, где все есть и ничего больше не надо. «Королевство восходящей луны» периодически превращается в чистый мультфильм. *Когда я задумываю очередной фильм, то воображаю мир, в котором будет происходить действие. Все эти дизайнерские детали – это мои попытки создать этот мир, возможно, не похожий на реальность и, надеюсь, не похожий на те места, где вы уже бывали. Движения камеры и общее построение мизансцен – это не сознательные решения, это скорее нечто вроде почерка. Я это делаю именно так, а не иначе; иначе мне не нравится. Но вообще, я все-таки прежде всего думаю о своих персонажах, отталкиваюсь от них.*

Занятно, что в детстве Уэс мечтал стать архитектором – он, вместе с братьями, регулярно чертил какие-то совершенно фантастические планы собственной комнаты и других комнат в доме, снабжая чертежи потайными ходами и подъемниками. В картинах Андерсона очень много всяких приспособлений и винтажных шуток. Это и огромный дом «Семейки Таненбаум», и яхта Зусо из «Водной жизни». Перед нами разворачивается маленькая вселенная, жизнь, за которой мы наблюдаем как бы со стороны, в некое мистическое приспособление. Скорее всего, это бинокль. Он задает и рамку кадра лежащей восьмеркой, которая есть фигура бесконечности, крупный план бинокля – это та точка, от которой отъезжает камера во время первого выхода героини. Позже становится понятно, что Сьюзен с биноклем попросту не расстается. Это – часть тела, или души, которая неотъемлема от самой Сьюзен. «Это моя волшебная сила», – говорит она Сэму. Сэм и сам увешан игрушками с ног до головы. Плывущее каноэ с игрушечным енотом на носу, брошка матери, приколотая к скаутской форме, как орден, бобровая шапка, которую Сэм никогда не снимает, трубка, которую он непрерывно курит. Да и знакомство героев друг с другом

происходит путем знакомства с вещами. Два ребенка выкладывают свои сокровища и производят «учет», как метко выражается Сэм. Учет вещей Сэма, собственно, произведен вожатым, который перечисляет украденное – каноэ, рыболовные снасти и пр. Учет вещей Сьюзен дети производят уже сами. Что же она взяла в дорогу? Котенка в плетеной корзинке и пол чемодана консервов для него, 5 любимых сказок фэнтези, (*Я любил читать фантастику – вроде тех книг, что читает главная героиня. И я помню, как мне хотелось, чтоб вымысел стал былью. Это как глубоководное погружение: книга становится твоей реальностью – признает Уэс*), зубную щетку, ножницы (они еще сыграют позже), «расческу забыла – буду рукой причесываться», резинки для волос и любимую пластинку, которая подарила крестная.

Образ Сьюзен, которая доставляет только хлопоты и неудобства, меняется уже в следующей сцене, когда Сэма выследили и пытаются схватить скауты. Она втыкает ножницы в нападавшего. Не задумываясь. Они горько сожалеют о погибшей собаке, хотя это чужая собака, не их собака, но она «не заслуживала такой смерти». И здесь это даже не победа добра над злом или слабого над сильным – это победа сказочного сюжета над реальным.

Кукольный дом как декорация к происходящему довольно редко встречается даже и в анимационном кинематографе, не говоря уж об игровом. Но все же, встречается. И это французский кинематограф Жана Жене фильм «Деликатесы». Жене и Каро вообще мастера создавать невероятные фантазийные пространства, создали удивительный мир. Визуально это безусловные шедевры, все предметы, в которых играют как актеры, связаны цепочками событий, когда слеза, слетевшая с глаза, приводит к кораблекрушению, где каждая деталь значима. Хотя прямо Андерсон не признавался в любви именно этим авторам, а только в целом высоко оценивал французский кинематограф, называл среди любимых режиссеров Трюффо, Альмодовара и Бергмана. Подобие их кукольных домов просто поразительно. Такой тип декорации – дом в разрезе мы встречаем и в «Семейке Таненбаум», и в «Водной жизни», и вот теперь в «Королевстве».

Андерсон не просто использует фольклор и музыку зарождающегося рока в качестве музыкального фона. Музыка в фильмах Андерсона – ключ к пониманию его вселенной, она становится структурной основой. Фильм «Королевство восходящей Луны» насыщен музыкой детской оперы британского композитора Бенджамина Бриттена. В ее основу положен сюжет мистерии XV века «Ноев ковчег», которая и воспроизводится в эпизоде фильма. Это важный эпизод, рассказывающий о знакомстве главных героев, и о них самих. В опере Ной выпускает на волю Ворона, эту роль исполняет в опере Сьюзи Бишоп, невозвращение со свободы которого, означает наличие суши. «Оркестр служит метафорой всей картины в целом. Ведь также устроен и сам фильм. Это вообще развитие идеи Бриттена – идеи разделения на части».

Вообще у каждого героя здесь своя партия и в том числе свой любимый исполнитель. – *Хэнк Уильямс появился, только когда мы монтировали первую сцену с героем Брюса Уиллиса. Монтажер сказал: что-то должно играть по радио. Я принес несколько альбомов, в том числе, Хэнка Уильямса. Вроде бы подошло. А потом как-то само так получилось, что Уильямс стал играть при каждом появлении Уиллиса, начал ассоциироваться с ним.* Брюс Уиллис слушает Хэнка Уильямса, реформатора кантри-музыки, сочинившего несколько десятков отличных хитов. Лучше всего настроение его героя передает строчка одной из песен Уильямса: «Я отправился на реку посмотреть на проплывающих мимо рыб, но, когда добрался до реки, мне стало так одиноко, что захотелось умереть». Это явная отсылка к рассказу Дж. Селинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка». Когда герой валяется на пляже и болтает с маленькой девочкой, рассказывая ей про волшебную рыбку-бананку, а потом поднимается в гостиницу и пускает себе пулю в лоб.

Несмотря на все философские подтексты, цитаты и подоплеки, на которые Уэс, конечно, имеет полное право, как выпускник философского факультета, все же главной мерой всех вещей остается именно детский мир. Сопоставление детскому миру оказывается принципиальным приемом фильма, его позицией, которая, в конечном счете, подвергает решительному пересмотру все недетские ценности.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Водная жизнь Стива Зиссу / The life aquatic with Steve Zissou (2004, реж. Уэс Андерсон, США), игр.
2. Деликатесы / Delicatessen (1991, реж. Жан-Пьер Жёне, Марк Каро, Франция), игр.
3. Королевство восходящей луны / Moonrise Kingdom (2012, реж. Уэс Андерсон, США), игр.
4. Отель «Гранд Будапешт» / The Grand Budapest Hotel (2014, реж. Уэс Андерсон, Великобритания, Германия, США), игр.
5. Семейка Таненбаум / The Royal Tenenbaums (2001, реж. Уэс Андерсон, США), игр.

SUMMARY

ОБ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИИ ПОРТРЕТА: ВОПРОСЫ ИСТОРИОГРАФИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 75.041.5

Автор: *Абрамкин Иван Александрович*, студент 5 курса кафедры отечественного искусства Исторического факультета МГУ, e-mail: ivan_terracot@mail.ru

Аннотация: Целью статьи является рассмотрение различных взглядов на портретное искусство в отечественной историографии и выделение тех из них, которые могут оказаться вполне актуальными и плодотворными для современного этапа изучения портрета.

Ключевые слова: портрет, историография, теория, философия искусства

SOME QUESTIONS OF THE HISTORY OF THE RUSSIAN PORTRAIT PAINTING STUDIES: HISTORIOGRAPHY AND PROSPECTS

UDC 75.041.5

Author: *Abramkin Ivan*, student of the 5th course of the Russian art's department of the Historical faculty of MSU, e-mail: ivan_terracot@mail.ru

Summary: The object of this article is to consider different views on the art of a portrait in the Russian historiography and emphasize the aspects, which would be actual and seminal in contemporary portrait studies.

Keywords: portrait, historiography, theory, philosophy of art

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РУССКОГО МАРКЕТРИ, КЛАССИФИЦИРОВАННЫЕ ПО ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРИЗНАКАМ

УДК 738.5+749.1

Автор: *Миронова Александра Сергеевна*, студентка 4 курса кафедры реставрации факультета Истории искусства РГГУ, e-mail: usteisy@gmail.com

Аннотация: Техника маркетри, появившаяся в России в XVIII веке, была воспринята местными мастерами своеобразно. Большинство предметов, выполненных в этой технике, имеют ряд отличий от европейских образцов. В статье даются основные сведения о технике и истории появления маркетри в России, и предлагается типология русского маркетри в мебели XVIII века.

Ключевые слова: прикладное искусство, мебель, маркетри

THE MAIN TYPES OF RUSSIAN MARQUETRY, CLASSIFIED BY ARTISTIC SIGNS

UDC 738.5+749.1

Author: *Mironova Alexandra*, student of the 4th year of the Russian State University for the Humanities, Faculty of Art History, Department of Restoration, e-mail: usteisy@gmail.com

Summary: Technique of marquetry, appeared in Russia in the 18 century, was adopted by local craftsmen in a peculiar way. Most of the items made in this technique show some differences from the European models. The article investigates outline of the emergence of marquetry in Russia, and provides a version of historical typology of Russian marquetry furniture of the 18 century.

Keywords: applied art, furniture, marquetry

САМУИЛ АДЛИВАНКИН – ДЕТСКИЙ ИЛЛЮСТРАТОР

УДК 75.056

Автор: *Воронина Екатерина Аркадьевна*, соискатель Государственного института искусствознания, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, e-mail: voroninaea75@gmail.com

Аннотация: В статье впервые собрана и проанализирована книжная графика советского художника Самуила Адливанкина (1897-1966), которая открывает его с новой стороны, в качестве интересного детского иллюстратора.

Ключевые слова: Адливанкин, Маяковский, иллюстрация, «Мурзилка», книжная графика, книги для детей

CHILDREN'S ILLUSTRATOR SAMUEL ADLIVANKIN

UDC 75.056

Author: *Voronina Ekaterina*, PhD applicant at the State Institute of Art, researcher at the State Tretyakov Gallery (Moscow, Russia), e-mail: voroninaea75@gmail.com

Summary: This article was first collected and analyzed book graphics Soviet artist Samuel Adlivankin (1897-1966), which opens it in a new way, as an interesting children's illustrator.

Keywords: Adlivankin, Mayakovsky, illustration, "Murzilka", book graphics, children's books

ЭКСПО 1937: ВЫСТАВКА ТРЕХ ДИКТАТУР

УДК 72.036+725.212

Автор: *Манукян Джемма Владимировна*, аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

Аннотация: В статье, основывающейся на архивных документах, рассмотрены выставочная архитектура и особенности построения экспозиций Отделов СССР, Германии и Италии на Всемирной выставке в Париже 1937 года.

Ключевые слова: Всемирная выставка, выставочная архитектура, экспозиция, тоталитаризм

EXPO 1937: EXHIBITION OF THE THREE DICTATORSHIPS

UDC 72.036+725.212

Author: *Manukyan Gemma*, PhD student at Moscow State Art and Industry Academy, e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

Summary: The article, based on archives, analyses the architecture, installation peculiarities and conceptions of the expositions of the Soviet Union, Germany and Italy at the World Exhibition (Paris 1937).

Keywords: World Exhibition, exhibition architecture, exposition, totalitarianism

«ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СЕЙСМОГРАММА» ОПЕРЫ «КОРОЛЬ ВЕРХОМ» КЛААСА ДЕ ВРИСА

УДК 782

Автор: *Саничева Елизавета Васильевна*, аспирант Государственного Института Искусствознания (научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Современного искусства Запада Государственного института искусствознания Е.М. Тараканова), e-mail: sanicheva@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена опере нидерландского композитора Клааса де Вриса «Король Верховом» («A Kind, Riding»). Опера рассмотрена как неотъемлемая часть культурного процесса XX столетия.

Ключевые слова: Клаас де Врис, современная опера, Вирджиния Вулф, «Король Верховом»

“EMOTIONAL SEISMOGRAM” OF THE OPERA WORK “A KING, RIDING” WRITTEN BY KLAAS DE VRIES

UDC 782

Author: *Sanicheva Elizaveta*, PhD student at the State Institute for Art Studies (Moscow, Russia) (Research Advisor is PhD., Senior Research Associate at the State Institute for Art Studies (Moscow, Russia) E. Tarakanova), e-mail: sanicheva@gmail.com

Summary: The article goes on the Dutch composer Klaas de Vries, his opera work “A King, Riding” and the situation on contemporary music scene in the Netherlands as part of international music arena and many different influences coming from across musical Europe.

Keywords: Klaas de Vries, contemporary opera works, Virginia Woolf, “A King, Riding”

ЖАК ХЕРЦОГ И ПЬЕР ДЕ МЕРОН. ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

УДК 72 (01+036)

Автор: *Невлютов Марат Раилевич*, архитектор, аспирант отдела проблем теории архитектуры Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук (НИИТИАГ РААСН), студент института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», e-mail: mnevlyutov@gmail.com

Аннотация: Работа Жака Херцога и Пьера де Мерона тесно переплетена с художественной практикой, с самими художниками, с их представлениями о послевоенном, постмодернистском пространстве. Эти архитекторы сосредоточены на многих проблемах современности, таких как акт высказывания, дематериализация, реальность, отчуждение и др. Однако средства их проектирования часто происходят не из архитектурной дисциплины, а из искусства. Жак Херцог и Пьер де Мерон интерпретируют мысли художников и фотографов, осуществляют совместные проекты. Искусство для них – концептуальный инструмент в создании архитектуры.

Ключевые слова: чувственная архитектура, современное искусство, отчуждение, материалы, запахи, атмосфера, реальность, акт высказывания

JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON. ART AND ARCHITECTURE

UDC 72 (01+036)

Author: *Nevlyutov Marat*, architect, postgraduate student at the Research Institute of the Theory and History of Architecture and Town Planning of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (NIITIAG RAASN) (Moscow, Russia), graduated from the Strelka Institute (Moscow, Russia), e-mail: mnevlyutov@gmail.com

Summary: Jacques Herzog 's and Pierre de Meuron 's work and planning is closely intertwined with artistic practice, with the artists, with their ideas about the postwar, postmodern space. These architects have focused on the issues of the day, such as an act of utterance, dematerialization, reality, estrangement and others. However, the main means of their design bases on art, not architecture. Jacques Herzog and Pierre de Meuron interpret the ideas of artists and photographers, make collaborative projects. Art for them is conceptual tool for creative decisions in architecture.

Keywords: sensual architecture, contemporary art, estrangement, materials, smells, atmosphere, reality, manifestation act

КАМЕРА ОБСКУРА И ЕЕ СУБЪЕКТ

УДК 771.319.4

Автор: *Джонатан Крэри*

Аннотация: Перевод и комментарий труда Джонатана Крэри, посвященного развитию моделей зрения в раннее Новое время. Идея Крэри о том, что камера обскура явилась не просто медиумом, но универсальной технологией зрения, научного и эстетического, исключительно плодотворна для художественной критики. Крэри соединяет исследование научного прогресса с исследованием повседневных практик, показывая, как новые модели мироздания связаны с появлением нового типа публичного человека. Перевод и научный комментарий показывают, сколь продуктивна данная идея в различных научных контекстах.

Ключевые слова: камера обскура, визуальность, наблюдатель, зрение, оптические приборы, техники репрезентации, объективная истина, субъект

CAMERA OBSCURA AND ITS SUBJECT

UDC 771.319.4

Author: *Jonathan Crary*

Summary: An annotated and commented translation of the notes, taken from Jonathan Crary, on the development of the optical models at the Early Modern time. The idea of Crary on the camera obscura as mean of generalisation of the optic as both scientific and aesthetical work is actual for art criticism. Crary, who integrates research of the scientific revolution and progress and of the practices of everyday life, links new models of the Universe and new moods of publicity. The translation aims to show productive character of the idea in different contexts of contemporary studies.

Keywords: camera obscura, visuality, spectator, vision, visual instruments, technologies of representation, objective truth, subject

КРИЗИС КОММУНИКАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ЖАНРОВОГО СДВИГА

УДК 82:1+82-31

Автор: *Швец Анна Валерьевна*, студентка 4-го курса бакалавриата кафедры общей теории словесности филологического факультета Московского Государственного Университета им. М.В.Ломоносова, e-mail: ananke2009@mail.ru

Аннотация: Автор рассматривает повесть Г.Мелвилла «Писец Бартлиби» как пример реализации парадоксальной авторской стратегии: ориентации на коммуникативную неудачу как на способ общения с читателем. Определяя неудачу как итог нарушения коммуникативного пакта, установленного медиумом печати (ежемесячный журнал), автор ставит своей целью исследовать 1) как и за счёт чего нарушается пакт журнального рассказа и 2) к какому эффекту приводит его нарушение. Рассматривая микро- и макроуровни повествования – образ рассказчика и композицию рассказа – автор делает вывод о 1) «ненадёжности» повествователя, обращающей внимание читателя не на предмет рассказа, но на его форму, и 2) принципиальной «нефункциональности» композиции, которая образует требующую заполнения читателем «лакуну». Таким образом, рассказ видится как образец специально разрушенного формульного жанра, в недрах которого угадывается модель для новой – более свободной и более ответственной – формы общения автора и читателя.

Ключевые слова: Герман Мелвилл, жанр, прагматика коммуникации, художественный эксперимент, американское возрождение

THE COMMUNICATION CRISIS AS A MEANS OF GENRE TRANSFORMATION

UDC 82:1+82-31

Author: *Shvets Anna*, 4th year undergraduate in Arts (major in American Literature), Moscow State University of M.V.Lomonosov (Philological Faculty, Media Studies Department), Moscow, Russia, e-mail: ananke2009@mail.ru

Summary: The author treats Herman Melville's story "Bartleby the Scrivener" as an example of a complex communicative strategy: performing an infelicitous speech act, or, to be more precise, an abuse (according to speech act theory as introduced by J.L.Austin). The abuse is defined as a violation of a set of rules prescribed by the print medium (a monthly magazine). Given that this premise is valid, the author aims to investigate how the violation of a formula genre (a magazine story) is achieved (by what means) and how it affects the reader. Focusing on the narrator and the composition of the story, the author concludes that 1) the narrator is unreliable and thus the attention of the reader is directed to the expression plane rather than to the content plane, 2) the structure of composition is devoid of functional elements and thus forms a "gap" to be filled in by the reader. This leads to the conclusion that the story is an example of violated genre clichés which form a new genre model for reading and writing which is open to the interpretations and consequently more demanding.

Keywords: Herman Melville, the pragmatics of literary communication, genre, art experiment, the American Renaissance

СОЗДАНИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ ПРОСТРАНСТВА И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ В «КРАСНЫХ ЗАПИСЯХ» ВИТО АККОНЧИ (1977) И «ЗИДАН: ПОРТРЕТ 21-ГО ВЕКА» ДУГЛАСА ГОРДОНА И ФИЛИППА ПАРРЕНО (2006)

УДК 7.038.53:791.43

Автор: *Марченкова Виктория Германовна*, кандидат искусствоведения, независимый исследователь, e-mail: marchenkova.victoria@gmail.com

Аннотация: Автор анализирует методы создания репрезентаций пространства на примере двух видеоработ и то, как видеохудожники регулируют дистанцию зрителя и закрытого мира. Погружение и отталкивание из создаваемого экранного мира становятся основным элементом повествования и передают чувственность интернационального субъекта.

Ключевые слова: видеоарт, повествование, репрезентация пространства, система современного искусства

CREATING REPRESENTATIONS OF SPACE AND INTERNATIONAL SENSIBILITY IN "THE RED TAPES" BY VITO ACCONCI (1977) AND "ZIDANE A 21ST CENTURY PORTRAIT" BY DOUGLAS GORDON AND PHILIPPE PARRENO (2006)

UDC 7.038.53:791.43

Author: *Marchenkova Victoria*, Ph.D, independent scholar, e-mail: marchenkova.victoria@gmail.com

Summary: Author analyzes creating methods of representations of spaces in two pieces of video art and looks how video artists regulate distance between spectator and these closed worlds. Immersion and repulsion are to be the main narrative elements. These elements allow to reproduce sensibility of the international subject.

Keywords: video art, narrative, representation of space, system of contemporary art

СЛЕДЫ ПРИСУТСТВИЯ. РАССМАТРИВАЯ РАБОТЫ ПАВЛА МАКОВА С НЕБОЛЬШОЙ ПОМОЩЬЮ ОТ ХАНСА УЛЬРИХА ГУМБРЕХТА

УДК 7.01+76

Автор: *Филоненко Борис Александрович*, магистр философских наук, аспирант философского факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Харьков, Украина), e-mail: fumblefor@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются структурные и содержательные особенности работ украинского графика Павла Макова за пределами оппозиции модерн-постмодерн. Центральным сюжетом статьи является короткая встреча художника с Хансом Ульрихом Гумбрехтом, автором книги о «культуре присутствия». Статья описывает итоги этой встречи как поворотной для понимания современного украинского искусства.

Ключевые слова: новые старые мастера, присутствие, значение, момент интенсивности

THE FOOTPRINTS OF PRESENCE. REGARDING PAVEL MAKOV'S WORKS WITH A LITTLE HELP FROM HANS ULRICH GUMBRECHT

UDC 7.01+76

Author: *Filonenko Boris*, M.Phil., postgraduate student of philosophy in Karazin National University (Kharkiv, Ukraine), e-mail: fumblefor@gmail.com

Summary: The article deals with structural and meaningful features of works by ukrainian graphic artist Pavel Makov that are placed outside the modern/postmodern opposition. The central theme of the article is a brief meeting of Makov and an author of the book about "presence culture" – Hans Ulrich Gumbrecht. The article describes results of this meeting as crucial for the understanding of contemporary ukrainian art.

Keywords: new old masters, presence, meaning, moments of intensity

УТОПИЯ ВАМПИРОВ

УДК 791.43-2

Автор: *Горбунова Алла Глебовна*, философ, историк культуры, поэт, сотрудник Института гуманитарного образования Санкт-Петербургского государственного политехнического университета, e-mail: allagor85@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируются типы репрезентации прошлого и мифология бессмертия в новом фильме Джима Джармуша «Выживут только любовники». Показывается, что спектр эмоциональных отношений к прошлому в фильме Джармуша (меланхолия, страх, желание) служит прежде всего созданию универсалистской мифологии «вечного возвращения». «Смерть субъекта» и «поиск наслаждения» оказываются необходимо взаимосвязаны как универсальные репрезентации самосознания.

Ключевые слова: Джармуш, утопия, кино о вампирах, повседневность, наслаждение, представления о прошлом

VAMPIRE'S UTOPIA

UDC 791.43-2

Author: *Gorbunova Alla*, philosopher, historian of culture, poet and essayist, researcher at the Institute of Education in Humanities, St.-Petersburg State Polytechnic University, e-mail: allagor85@yandex.ru

Summary: The essay is on Jim Jarmusch *Only Lovers Left Alive* (2013) as a representation of the past, framed with mythological pattern of immortality. We prove, that emotional conditions of the past experience (melancholy, fear, desire) are subject to the universal return to the same as the mythical "self". "The death of the actor/subject" and "desire of desire" are equally necessary to improve the level of the self-consciousness of the characters.

Keywords: Jarmusch, utopia, vampire cinema, everyday life, pleasure, representations of the past

«КОРОЛЕВСТВО ВОСХОДЯЩЕЙ ЛУНЫ»: РАССКАЗ ОБ ИСТОРИИ

УДК 791.43-2

Автор: *Денисова Ирина Валентиновна*, кандидат искусствоведения, киновед, доцент Российского нового университета (РосНОУ), e-mail: denisovairina@rambler.ru

Аннотация: Статья посвящена месту репрезентаций детства в фильме У. Андерсона «Королевство восходящей луны» («Королевство полной луны») среди западных моделей понимания возрастов и взросления. Доказывается, что художественный язык Андерсона напрямую связан с той проблематизацией возраста, которая возникает при попытке зафиксировать возраст в частных образах и подробностях. Неизбежные противоречия между фактами индивидуальной и коллективной памяти приводят тогда к созданию сложного сюжета, в котором внутренняя жизнь показана как режим ощущения времени.

Ключевые слова: Уэс Андерсон, репрезентация, детство, аутентика, деталь, достоверность, внутренний мир

"THE MOONRISE KINGDOM" AS STORY ABOUT HISTORY

UDC 791.43-2

Author: *Denisova Irina*, PhD in art history, specialist in cinema studies, reader in the Russian New University – RosNOU, e-mail: denisovairina@rambler.ru

Summary: The article is about representations of childhood in "The Moonrise Kingdom" by Wes Anderson, in the context of emotional status of the periods of human life and ideologies of human age. The artistic manner of Anderson closely related to the contradictions of the age representation in the contemporary cinema metatext. The incompatibility of individual and collective memory are the main source of the plot, transforming facts of inner life to the sense of the temporal regime of existence.

Keywords: Wes Anderson, representation, childhood, authentic, detail, veritable, inner world

