

Aesthetica Universalis

Vol. 2 (10). 2020

Москва

МГУ имени М. В. Ломоносова,
философский факультет,
кафедра эстетики

2020

УДК 82-3
ББК 84-4
А23

Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова / Философский факультет / Кафедра
эстетики / Ежеквартальное теоретическое издание / Адрес
издателя: 119234, Москва, Ломоносовский проспект, д.27,
корпус 4 (учебно-научный корпус МГУ имени
М. В. Ломоносова «Шуваловский»), аудитория Г 551.

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis
А23 Vol. 2 (10). 2020 / Aesthetica Universalis. — Москва : МГУ имени
М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики,
2020. — 204 с.
ISBN 978-5-0051-2878-2

ISSN 2686—6943

УДК 82-3
ББК 84-4

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0051-2878-2
ISSN 2686-6943

© Aesthetica Universalis, 2020

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /
Ноэль Кэрролл, США
Antanas Andrijauskas, Lithuania /
Антанас Андрияускас, Литва
Peng Feng, China /
Пен Фен, Китай
Beata Frydryczak, Poland /
Станислав Станкевич, Польша /
Sebastian Stankiewicz, Poland
Беата Фридричак, Польша
Mateusz Salwa, Poland /
Матеуш Салва, Польша
Christoph Wulf, Germany /
Кристоф Вульф, Германия
Марат Афасижев, Россия /
Marat Afasizhev, Russia
Marija Vabalaitė, Lithuania /
Мария Вабалайте, Литва
Max Ruunänen, Finland /
Макс Риинанен, Финляндия

Редакционная коллегия / Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /
Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief
Евгений Кондратьев, заместитель главного редактора /
Evgeny Kondratyev, Deputy Editor-in-Chief
Елена Богатырева /
Elena Bogatyreva
Степан Ванеян /
Stepan Vaneyan
Александр Лаврентьев /
Alexander Lavrentiev
Евгений Добров, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Уважаемые читатели!

Будем надеяться, что мы возвращаемся к режиму более или менее нормальной работы по публикации научных текстов в эстетическом поле. Прежде всего, я хотел бы еще раз выразить чрезвычайную признательность всем, кто предоставил материалы для нашего предыдущего, антивирусного номера. Полагаю, что журнал внес этим свой вклад в поддержание хорошего тона эстетических исследований на фоне неожиданных проблем общественной жизни в мире.

В течение прошедшего времени от имени журнала Редакционная коллегия инициировала процессы инкорпорации *Aesthetica Universalis* в крупнейшие списки научных периодических изданий. Как главный редактор издания я имел честь распространить информацию об этом в нашем редакционном сообществе, а теперь сообщаю об этом и всем читателям журнала.

Надеюсь, что инициированные процессы станут дополнительным импульсом для еще более настойчивой работы редакционной команды в достижении базовых целей редакционной политики. Как мы утверждаем в декларации наших намерений на сайте журнала¹, мы рассчитываем получить от своих авторов их полностью оригинальные тексты для возможного принятия через процедуру двойного слепого рецензирования.

Мы поддерживаем идеи академической чистоты, исследовательской оригинальности и решительно боремся с плагиатом во всех его формах. Как и прежде, мы ждем

¹ <https://aestheticauniversaliscom.wordpress.com/>

ваши оригинальные тексты по адресу
aestheticauniversalis@gmail.com

Желаю вам всего наилучшего,

С.А.Дзикевич,
главный редактор AU

EDITORIAL

Dear readers,

I hope we are returning to more or less regular regime of publishing scholarly texts in the aesthetic field. First of all I would like to express the highest level of gratefulness to all the authors who sent their papers for our previous, anti-virus issue. I suppose we did our job for keeping aesthetic investigations in good tonus under unexpected hard conditions in the world society.

Since that time we have initiated the process of incorporation of *Aesthetica Universalis* into the largest lists of scholarly periodical editions. As the Editor-in-chief I have informed of it the members of AU editorial community, and now I am honored to tell of this fact all the readers.

I hope that the processes that we initiated will inspire the AU Editorial Team for even more concentrated work for the basic aims that we declare on the editorial site.¹ As we say there, we expect to receive from our authors their fully original texts for possible acceptance through double-blind peer reviewing.

We support ideas of academic purity, investigational originality, and we are strongly fighting against plagiarism in all its appearances. As ever, we are expecting for your papers on the editorial address aestheticauniversalis@gmail.com

I wish you the best,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in Chief

¹ <https://aestheticauniversaliscom.wordpress.com/>

ИСТОРИЯ / HISTORY

STEPAN VANEYAN, ELENA VANEYAN¹

«WIEN ODER SALZBURG?». LATE SEDLMAYR AS A SYMPTOM AND REMEDY²

It is impossible to protect ourselves from bombs; however, we can protect ourselves from forces that devastate like bombs.

Hans Sedlmayr

Breaking off and coming together as parts of the same process. Again, the theme of loss and acquisition.³

Werner Hofmann

— — —
— — —

¹ *Stepan Vaneyan* is Professor of the Department of General History of Arts, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, PhD in Art Theory, the author of many papers in the European history of art, a member of AU Editorial Board, vaneyans@gmail.com; *Elena Vaneyan* is a philologist and an interpreter who develops and teaches special courses for students in art history at the Lomonosov Moscow State University and the Higher School of Economics, Moscow, Russia.

² This text is based on the presentation *Wien oder Salzburg? Hans Sedlmayr's Late Work as a Symptom* that was delivered at the conference *Influence of the Vienna School of Art History before and after 1918* (Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Prague, Czech Republic, 2019).

³ Abbruch und Annäherung als zwei Seiten eines Prozesses. Wieder das Thema von Verlust und Gewinn.

Abstract

We propose that Sedlmayr's schema of four-level interpretation of works of art, in which the eschatological level is incorporated, can usefully be re-purposed as a way of examining his own work. This allows for a better understanding of both his method and the logic that informs his entire canon. Considering the significance of «ruins» for Sedlmayr, it seems appropriate to pay particular attention to his text on the preservation of monuments, «Die demolierte Schönheit...» (1965), created in Salzburg, where Sedlmayr spent the last twenty years of his life.

Keywords

Sedlmayr's schema and method, Dvořák, «The New Vienna School» of Art History, ruins, preservation of monuments.

This article proposes to look at the work of Hans Sedlmayr through his own eyes. One advantage of this approach is that it gives an opportunity to see a similarity of his work to the work of an artist. In addition, it allows the author to use a hermeneutic approach, or iconology in the broader sense of the word. This will imply not only reconstructing the meaning of the scholar's work but also re-interpreting and thus actively constructing it, using his schema. The application of Sedlmayr's method of structural analysis of «critical forms» to his own work allows some interesting and enlightening insights regarding his work to emerge. These «critical forms» need to be not of art and culture, which Sedlmayr analysed¹, but rather those of his

¹ *Sedlmayr, H.* Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhundert als Symbol der Zeit. Salzburg: Otto Müller, 1948. The principal ideas about «critical forms» by Sedlmayr: «Unter den Formen, in denen eine Epoche sich im Felde der Kunst verkörpert, sind radikal neue immer sehr selten <...>. Und weil radikal neue Formen so selten sind, liegt es nahe, sie als bloße Absonderlichkeiten zu nehmen <...>. Es ist vielmehr geradezu zum

own texts and of their implications, both epistemological and ethical.

Conditions and diagnosis

In line with Sedlmayr's own «medical» approach, I've been observing this «patient»² for a lengthy period of time.³ It seems fruitful to treat the problem of Sedlmayr's «condition» in general through formulating new questions in relation to properties of his texts. The question under discussion is: considering such «general symptoms» as Sedlmayr's *The Architecture of Borromini* (1930)⁴, *Art in Crisis: The lost center* (1948)⁵, *The Birth of the Cathedral* (1950)⁶ and *The Destroyed Beauty* (1965)⁷, what diagnosis could be made and what prognosis could be given? While the last text is the shortest, it is of particular note and deserves our special attention as it represents the final expression of Sedlmayr's process at work.

In Sedlmayr's case, it is possible to see how particular analytical/interpretive methods can not only deal with critical events and objects but also generate them. «The conflict of interpretations», as Ricœur put it,⁸ is one of the rules

heuristischen Prinzip zu machen, dass sich in solchen absonderlichen Formen Eigentümlichkeiten enthüllen <...>». And, arguably, the main methodological idea of the book: «Hier wird jene Zone der Unbewussten erreicht, denn der eigentlichen Sinn solcher Formen ist ihren Erzeugern nicht bekannt» (9–10).

² By «patient» we mean here both Sedlmayr as a scholar and his theory.

³ Vaneyan, S.S. Pustuyushchiy tron. Kriticheskoye iskusstvoznaniye Hansa Zedl'mayra. Moskva: Progress-Traditsiya. 2004 (in Russian)

⁴ Die Architektur Borromini's [1930]. 2. vermehrte Aufl., München: Piper, 1939.

⁵ Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg: O. Müller, 1948.

⁶ Die Entstehung der Kathedrale. Zürich: Atlantis Verlag, 1950.

⁷ Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller, 1965.

of the particular game in hermeneutics whereby the game should of itself be both conscious and reflective. Rather than a «referee», an interpreter should be an equal participant who can expect that she/he can or will in turn become the object of subsequent interpretations⁹. This also means that when a subsequent interpreter spots signs of unconscious processes (Freud's «primary» processes¹⁰), she/he has the authority to see them as symptoms, speculate upon their reasons, draw conclusions and make further diagnoses regarding them.

This raises the question of what exactly should be seen as the primary material for our hermeneutic enterprise: Sedlmayr's texts; his unarticulated intentions; the theme of «ruins»; or maybe his treatment of texts and ideas of others?

Before he starts, does the interpreter have the authority or right to de-construct the data so much as to «grind» its

⁸ Following Freud, Ricœur writes about «Anwendung der Interpretation als Taktik des Zweifels und als Kampf gegen die Masken» (*Ricœur, P. Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Kapitel II. Der Konflikt der Interpretation. Frankfurt a. Mein: Suhrkamp, 1993. P. 39. Cf. about «Illusionsabbau» (p. 40) and also about «Destruktion» as «Moment einer völlig neuen Grundlegen» (p. 47) with a reference to Heidegger).*

⁹ «Bei Heidegger und Gadamer ist unser Verstehen ein bedingender Teil des Zirkels» (*Hügli, A., Lübcke, P. (Hrsg.) Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie. 4. Afl., Hamburg: Rowohlt, 2002, 204).*

¹⁰ Primary and secondary processes (the activity of the unconscious and of the ego) «sind zusammen für Hervorbringungen wie die Kunst verantwortlich» (*Kuhns, R. Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt a. Mein: 1986, 48*) and their interaction can result in artistic activity as a kind of tertiary process (see *Soldt, P. Bewusst/unbewusst // Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gehrig, G. und Pfarr, K. (Hg.) Giessen: Psychosozial-Verlag, 2009, 54, with a reference to E. Kriss*). One can suggest that «Kunstwissenschaft» is already a «Quaternary» process.

components into a powder — subject it to «ruination»? Does he have such a right? Does he do this consciously or is it a side effect of a too assertive, even aggressive, analytical policy, of a method understood to be an almost moral imperative? Is one, even though a «rightful» person, able to go through the whole hermeneutic cycle in this way? Does he have the authority to de-construct and then construct anew a whole science — art history — as a new entity? What is there in the outcome? Is there, in fact, an outcome? Is this a kind of building project that is a lifetime's work or is one simply creating ruins? How many roles can an interpreter take — one or two? Isn't it absolutely essential to introduce the purview of a traditional «psychoanalyst» at the very beginning of any meta-critical attempts?¹ Would such an analyst be strong enough to survive the blow inflicted by Sedlmayr's ideological projections?²

It seems possible to suggest that Sedlmayr's work as a whole could be seen as an application of a kind of unusual constructivist approach, whose purpose is the «de-realisation of the material» (*De-verwirklichung / Verfremdung*, according to Nicolai Hartmann³). If this is the case, the «de-

¹ Cf.: An observation regarding Sedlmayr's «objectivism», when he avoids the role of the subject of vision and ascribes a destructive, decomposing visual structure («*macchia*») to the artist himself. *Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*. 6. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2009, 29.

² Cf.: «Trotz — oder vielleicht wegen — des Wustes an Worten, den bloßen Behauptungen, dem unangemessenen Anspruch und den bedenklichen Ideologie ist Sedlmayr in Kunstgeschichte als Theoretiker ernstgenommen worden» (*Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, 73, with a reference to Dittmann and Hofmann).

³ «Künstlerische Formung bedeutet für Hartmann vor allem Umformung in Sinne einer Entwirklichung, d.h. Herauslösen des Stoffes aus den realen Kontexten» (*Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*. Hsg. Von

realisator» himself may be subject to derealisation in the next cycle. This article can be the tool and means of such a diagnostic reduction / derealisation, if it «stages» as a ruin the principled incomprehensibility of Sedlmayr's text, which «exists under the spell of an insoluble contradiction, loss and death»⁴.

The historical context

At this point it is useful to provide some historical background. The disintegration of the Austro-Hungarian Empire accelerated the 'atomisation' of the Vienna School of Art History, which had started with the discussion «Orient oder Rom?» and the conflict between M. Dvořák and J. Strzygowski after A. Riegl's death. This process resulted in the interdisciplinary approaches of «The New Vienna School»⁵, involving the pre-war generation of Julius von Schlosser's students, including E. Kris, O. Pächt and E. Gombrich. One common feature of the «The New Vienna School» was a variety of strategies used to divert from Dvořák's teaching. In this sense, the natural dispersal of art historians could be seen as either a conscious or unconscious strategy, and Salzburg was one of the escape options for many⁶. It seems

Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, 476).

⁴ Assmann, A. Text und Ruine // Ruinenbilder. Aleida Assmann, Vonika Gomille und Gabrielle Rippl. Muenche: Wilhelm Fink, 2002. S. 163–164 (Derrida).

⁵ Mayer, Sh. The New Viennese School // Art Bulletin 18 (1936). S. 258–66.

⁶ That said, after the war, in Vienna, there was no talk about «Öffnung zur Psychoanalyse, zur Ikonologie des Warburg-Institut, zur Wahrnehmungspsychologie» (Aurenhammer, Hans H. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. // Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive. // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. LIII. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2004. S. 53).

symptomatic that it is in Salzburg that the most controversial Schlosser's or maybe, after all, Dvořák's student — Hans Sedlmayr — «rests in academic peace».

Today Sedlmayr's persona might seem outdated, belonging more to the 1950s¹, fixed in his own time, even though he considered himself one of the central figures in modern art history. After the war his reputation was damaged by his involvement with the Third Reich²; later it was partially restored³, though not at home («unheimisch»⁴). The process of Sedlmayr's denazification throughout the 1950s was followed by his «denationalisation»: he was rehabilitated in Munich⁵, outside Austria. However, after becoming emeritus professor (in 1964), he moved to Salzburg — a cultural-historical rival to Vienna.

In order to understand why Sedlmayr decided to return to this town rather than to Vienna, one should be aware of the long-standing cultural-historical rivalry between Salzburg and Vienna. In Vienna, he was challenged even as late as

¹ *Schneider, N.* Hans Sedlmayr // *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hg. von Heinrich Dilly. Berlin: Reimer. 1990. S. 68–81.

² «...ein der wenigen faschistischen Intellektualeb von hohen Grad» (*Sauerländer, W.* Zersplitterte Erinnerung // *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Hg. von Martina Sitt. Berlin: Reimer 1990. S. 305.

³ About the danger of «springtime for Sedlmayr» and the general ambiguity of an interest in «Nazi art history» see *Binstock, B.* Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History // *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive*. P. 73–86 (cf. as a conclusion: «The Future of Nazi art history might thus lie in Jewish hands» — *Ibid.* P. 86).

⁴ Cf.: «Gerade so aber eröffnet sich in Heideggers Sicht die ‚eigentliche Freiheit« — auf dem Hintergrund der «Unheimlichkeit» der Welt — in der radikalen Befindlichkeit des Unzuhausesein» (*Heidegger-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung / Thomä, D.* (Hrsg.). 2. Aufl. Stuttgart — Weimar: Metzler, 2013, 61).

⁵ About students' reaction to Sedlmayr's appearance in the university see: *Sauerländer*, 311.

in 1956 when his new monograph about Fischer von Erlach the Elder¹ was published. A number of professors who returned from exile (including Otto Demus) organised an exhibition, also dedicated to Fischer von Erlach², which was intended as a counter that would discredit the work of the «old Nazi». The reaction to Sedlmayr in Salzburg was different. In 1950 in Salzburg a personal exhibition of sculptor Fritz Wotruba³, was organized who had also come back from emigration; simultaneously Salzburg organized an alternative exhibition of Josef Thorak⁴, the official sculptor of the Third Reich (whose work, by the way, includes a monument for Fischer Erlach the Elder)⁵.

During his time in Munich a so-called «Sedlmayr's school» emerged. This was based on his seminars, for which he had prepared two «methodological guides». They were two «exemplary interpretations», in his own words, of Jan Vermeer's «The Allegory of Painting» and Fischer von Erlach's Karlskirche in Vienna⁶. His claim for «exemplarity» together with a kind of unusual lack of self-reflection and self-criticism, seems characteristic of his approach. This raises the intriguing question of whether Sedlmayr himself was an exemplary result of his own method at work; or its product, or even its victim? How can we interpret some facts of Sedlmayr's biography if we follow Sedlmayr's method and seek to achieve his level

¹ *Sedlmayr, H. J. B. Fischer von Erlach*. Wien: Herold, 1956.

² Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellungskatalog Graz, Wien, Salzburg 1956/1957. Hrsg. von Hans Aurenhammer. Wien: Schroll, 1956.

³ 01.08.1950 – 31.08.1950: Steinskulpturen – Galerie Welz, Salzburg.

⁴ «Thorak in Salzburg», Mirabellgarten (Zwergelgarten), from 15. Juli 1950

⁵ See about it in detail in: Frodl-Kraft, Eva. Hans Sedlmayr, 1896–1984. // Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1991, 44, 7–46.

⁶ Zwei Beispiele zur Interpretation (Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst – Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien // Kunst und Wahrheit. S. 160–201).

of iconological interpretation, — though not of works of art but of his *Kunstwissenschaft*?

Die demolierte Schönheit

The only significant work Sedlmayr wrote in Salzburg was a text on preservation of monuments — «Die demolierte Schönheit — Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs» (1965). This thin brochure (only 39 pages long) might seem unimportant or incidental as compared with his earlier works. Containing an appeal for protection and preservation of the historic centre of Salzburg, it was written within half a year of Sedlmayr's moving there. He had been invited to teach in the university of this Austrian town, whose beauty, in the words of an Italian architect that Sedlmayr cites in the beginning, is comparable only with the beauty of Prague. The text of the brochure is so emotional and, as I intend to show, so unusual in terms of its genre that the reader immediately feels: it has to do with more than with the preservation of monuments. At some point, the reader realises it is Sedlmayr who needs help even more than Salzburg: his emotions are overwhelming; his tone is full of pain, almost pathological, in the iconological sense; his metaphors and associations are highly subjective and seem frightening in their particularity. His intention to communicate his own sense of shock and horror at what the world has become, to the reader.

Writing about the demolition of a few houses in the historic centre of Salzburg, almost untouched by the war, Sedlmayr, with bitter sarcasm, compares it with the «excellent carpet bombing»¹ and complete obliteration of Würzburg, Kassel, Hildesheim, Dresden and other cities of Germany².

¹ Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller, 1965. S. 13.

² Ibid. S. 7, 13.

In reality, Sedlmayr is talking about a planned deconstruction of selected ramshackle houses and their replacement by modern buildings, whose «disgusting concrete stumps» (*Betonstummel*), however, remind him of pathetic «provincial modernism»¹. Further, the suggestive effect of Sedlmayr's verbal extravagance is reinforced and transformed into something particularly peculiar as Sedlmayr includes a «frightening, absurd, boldly surrealistic show' into his text². He asks: what will happen if the old town suddenly collapses and a «modern' city emerges in its place? His answer is, one will hear «the outraged shriek of the whole world»³. However, Sedlmayr doesn't want to scare his reader to death: he reminds him or her that it is only a «nightmare» — such a satanic plan will never be realized⁴. But I find it rather intriguing than scary: what are these eschatological metaphors supposed to mean? Why would the author perform such cultural and memorial armageddon? Why would he repeatedly remind the reader not only of the carpet bombing and destruction but also of the «miraculous» decision of the American airforces not to bomb Salzburg in 1945?

At this point, which marks the middle of the text, Sedlmayr introduces a kind of neo-baroque drama, making a most eloquent and symptomatic rhetorical gesture: he asks, who is the hero who can save the city from prolonged — not immediate — obliteration today, twenty years after the war? The answer is immediate and miraculous. Sedlmayr introduces a messianic character: Max Dvořák, his great teacher, the author of *Katheismus der Denkmalpflege* (1918)⁵. It is Dvořák

¹ Ibid. S. 8.

² Ibid. S. 12.

³ Ibid. S. 12.

⁴ Ibid. S. 13.

⁵ A comparison of Dvořák and Sedlmayr's concepts see in Sandro Scarocchia. *Denkmalpflege und Moderne: Die Lehre Max Dvoraks // Dvorak, M. Schriften zur Denkmalpflege*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012. S. 205—206.

who will play the part of the saviour in this «apotheosis», which also features elements of the apocalyptic genre. The emergence of the messianic figure of Dvořák is followed by almost eight pages of quotations from his text, playing the role of a kind of sacred canon, after which Sedlmayr performs an act of transcending, in the eschatological spirit, — he appeals to the experience of other countries — France, represented by André Malraux, Italy, represented by Roberto Pan, and West Germany — by Frey Otto. Salvation, he emphasizes, can come only from outside, both geographically and historically.

However, it is only in the last seven pages of the brochure the real meaning of this irrational textual performance becomes clear. What Sedlmayr is talking about, we find out, is not about old times and historic monuments that awaken piety because they «have become history»¹. The past as such can awaken feelings even more immediate than piety². Reverence as well as all other true, sincere and just feelings, Sedlmayr points out, can be awakened by mere 'monuments' of history, and the wish to save the past, not to let it disappear, may be caused by the mere loss of this past, which can't be replaced by anything in the present. If memories—whose carriers are monuments — vanish as well, there won't be anything left except nothing.

In fact, what matters, notes Sedlmayr, is not the past. The real reason why this precise image of the city of Salzburg should be preserved is its «incomparable beauty»³ as it is a work of art, first and foremost, not just a monument of the past. And the uniqueness of this beauty, making Salzburg more than «a baroque Pompeii, an architectonic museum

¹ Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller, 1965. S. 35.

² Ibid, 36.

³ Ibid. S. 36.

of the past» , is in that the city has its special «life» , which makes «old beauty... as lively and present as is the life of the present dwelling in it» . Moreover, 'this is not about the conservation of something that is gone but about the preservation of something that forms the immediate present. It is not what is past and belongs in the past that should and must be preserved, — but that which endures, which is revealed in the past but outlasts the past. Any true beauty, even though the humblest, even the humblest gleam of such beauty has this moment of timelessness in it. It does not belong in any time but it enters time and thus nurtures it and encourages «virtuous» life¹. Further, the essential character of this existential rather than purely aesthetic beauty is defined: it confronts ugliness that suppresses and diminishes human life. It is this beauty that people should contemplate and can feel a «lively desire» for, even if their lives are «dark and stale»². It is for this reason that one ought to rise both «against the maiming and the creeping destruction of the handsome Old — and against the mediocrity and ugliness of the pathetic New because both are of the same spirit, the spirit of banality, hostile towards beauty»³.

My suggestion, which will be supported relying on the contemporary hermeneutic theory, is based on my immediate impressions generated by S's text of the text. We propose that the human life lacking and wanting the everlasting beauty of the real 'now', which would embrace both the past and, most importantly, a possible future, was the life of the author of *Demolierte Schönheit*. It was Sedlmayr himself who badly needed the impending threat of ugliness and mediocrity to be eliminated. This is why he evoked bombing, losses and ruins, placing them within the canon of classic apocalyptic genre

¹ Ibid. S. 37.

² Ibid, 37.

³ Ibid. P. 38.

and in the style of the post-war Trümmerliteratur (literally, «the literature of crushed stone»).

Sedlmayr as seen through his own lens

Sedlmayr once noted¹ that his «The Birth of the Cathedral» is an exemplar of his model of art history as a «scientific» discipline, which, in the case of sacral art, is concerned with the cathedral as a sacral complex of interconnected phenomena: their origins, flourishing, decline, and disintegration, which eventually results in the cathedral's ruination, until art itself becomes a secular object. In turn, these four stages of art history are very similar to the four stages or levels of comprehending/interpreting a work of art, in Sedlmayr's version, in which the eschatological «type» of meaning, implying disintegration and «ruination», is also included². However, significantly, disintegration is not the final stage: it is followed by a new phase of integration. The four levels of understanding are:

- physiognomic;
- formal;
- «noetic», which includes another four types of meaning, where the eschatological type belongs;
- integral;

Let us consider Sedlmayr's canon using his schema. Applying his method of four-level interpretation to *The Architecture of Borromini* (Level 1), *The Lost Center* (Level 2)

¹ Sedlmayr wrote about this book of his: «eine große Schlacht im Kampf um eine konkrete, antimuseale Kunstgeschichte», admitting that it was written at the time when «in der am meisten von der Krise der Kunstgeschichte die Rede war» (Die Entstehung der Kathedrale, 535–536).

² *Sedlmayr, H. Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, II, 1957.*

and *The Birth of the Cathedral* (Level 3), one might assume that his methodology is ultimately informed by the eschatological meaning and, probably, feeling. This fact might be partly explained by the characteristics of the epistemology he has chosen: phenomenological reduction in tandem with gestalt psychology, which resulted in a kind of «structural analysis», as he understood it. One can observe what seems to be certain methodological symptoms, notably — structuralism per se as a «document» of existential processes (in Panofsky's sense of the word) eventually becoming an «object» of monument preservation (Denkmalpflege). Perhaps, Sedlmayr, albeit unconsciously, searched the past for both ideological continuity and 'monumentalization' of his scholarly experience, in order to achieve integral level (Level 4)?

At this point it is useful to examine the phenomenon of disintegration more closely. According to Belting's observations¹, Sedlmayr's early project of the «new science about art» included in its concerns not only art but also knowledge about art, and the latter was provided by a «decomposition» of the previous traditions. This feature seems key to Sedlmayr's epistemological strategy. At the same time, the moment of «ruin» is characteristic of the traditional hermeneutic paradigm². Consider this parallel: post-

¹ Belting Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* München: Beck, 1995, 150.

² This paradigm is built on a preference for the direct truth rather than any 'method', which is basically phenomenological and typical of Gadamer. Cf. «Das Problem stellt sich ihm (Gadamer) wieder in der Form etwa der ruinösen Alternative Wahrheit oder Methode» (*Bätschmann, O.* Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik // *Bildende Kunst als Zeichensystem. Band I: Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme.* 5. Aufl. Köln: DuMont, 1991, 476. Cf.: «Die Kunstgeschichtliche Hermeneutik unterscheidet sich von der tradierten Interpretation von Werken der bildenden Kunst. Im Gegensatz zum dieser hat sie ihren Gegenstand nicht im Sinn des Werkes <...>, sondern im Werk selbst»

structuralism and deconstruction originate in structuralism, and similarly, Sedlmayr's structural analysis stems from phenomenological reduction and gestalt methodology. For Sedlmayr, to build a new «robust» science³, it was necessary to falsify, even devalue, previous achievements, reducing them to «a background» of the art history picture he wishes to explain to us. Thus, before *The Cathedral*, he wrote *The Lost Centre*. The collapse of the present state of affairs, in which contemporary art was seen as a «fatal illness» («die Krankheit zum Tode»)⁴, prepared the way for the emergence of a new cathedral, having all the features of an eschatological and ultimate building. As New Jerusalem is preceded by a cosmic catastrophe⁵, so the «new» science was preceded by the ruination of the «old» science.

However, arguably, Sedlmayr was not only surrounded by ruins but was himself a ruin. It is impossible to state that others undergo a crisis and yet believe that you are not impacted by it. Doctors fall ill as well as patients, and prophets can be condemned. Thus, as a kind of prophet, even though a secular one⁶, Sedlmayr might have had to see himself not only above the situation that he described and analysed but also within it. This means that the end and the dying that he witnessed involved the end and the dying of himself — directly and literally eschatologically. It has been

(Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. S. 9).

³ Sedlmayr, H. Zu einer strengen Kunstwissenschaft. // Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. I, Wien, 1931.

⁴ Sedlmayr, H. Verlust der Mitte. S. 164.

⁵ «...die textualisierte rhetorische Situation beschwört eine Krisensituation herauf» (Elisabeth Schüssler Fiorenza. Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt. Stuttgart-Berlin-Köln: Kohlhammer. 1994. S. 150).

⁶ Regarding «Leienpropheten», Sedlmayr writes in «Kierkegaard über Picasso» (Hans Sedlmayr. Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektive zur modernen Kunst. Salzburg: Müller, 1964. S. 63).

noted that Sedlmayr's «The Birth of the Cathedral» was erected from the ruins of post-war Germany¹. It is important to emphasise that without these real, non-metaphysical ruins surrounding him his new structure might not have been possible at all. In a sense he was infected by the notion of ruins because he was surrounded by them. The same can be seen as true of his method as such, as Dittmann points out². Sedlmayr's «structural analysis» needs ruins, resulting from crises which it sometimes, actually, causes. It feeds on not only cultural and ontological ruins in general but also on Sedlmayr's personal and existential ruins, which becomes obvious at the level of his methodology, too potent and thus inevitably destructive.

Hence, facing «threats and hopes of the technical age»³, Sedlmayr may have returned to the past, even if unconsciously, to achieve integration (Level 4), both in the sense of ideational continuity and 'monumentalisation' of his scholarly experience, which thus took on the meaning of «eternal beauty' deserving preservation. He might have felt that only by going back to the experience of his teacher Dvorak, who had converted him, the young veteran of the great war, to Dvorak's art-historical «belief», would he have

¹ «Aus dem Dunkel jener Jahre und der Besorgnis über den Weg des modernen Europa erhob sich die Lichtgestalt der Kathedrale» (Bernhard Rupprecht. Vorwort // *Sedlmayr, H. Die Entstehung der Kathedrale*, XV).

² *Dittmann, L. Stil, Symbol, Struktur — Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink, 1967. «Strukturanalyse» needs for «zerstörten Zustand» its objects (191). «Sedlmayr findet in dem von ihm analysierten Gegenstand das Negativ seiner eigenen Theorie. Die Untersuchungsmethode ist strukturell und ganzheitlich, der Untersuchungsgegenstand zerspalten» (193). «Nur dann kann das Werk durch die Kritik, die Strukturanalyse, vollendet werden, wenn es in sich selbst unvollständig, unvollkommen ist» (210).

³ *Sedlmayr, H. Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. — Elektrotechnik und Maschinenbau*, 75, 1958, 1—7.

been able to consolidate the results of his personal and scholarly endeavour. If one draws a parallel with Dvorak's methodological strategies, for Sedlmayr, the outcome was «preservation of monuments» rather than the «history of the spirit». The latter, in the middle of Sedlmayr's life and of the Second World War, was transformed by him into a history of crises of the human spirit¹. By «Preservation of monuments» — or rather protection, taking care (die Pflege) of them — was he perhaps thinking about his own canon as a «monument', unconsciously deteriorating into ruins? This assumption seems an appropriate conclusion to his work, precisely because the eschatological level of understanding, according to Sedlmayr himself, is not the final one. The completion of the interpretational endeavour of comprehension might lie in tropology, in figurative use of language. It might be possible to «convert» Sedlmayr to «positive thinking» and «cleanse» him by plunging him into the font of his own methodology. Rehabilitate Sedlmayr by holding his works up to be examined in the light of his own methodology.

In conclusion, we have tried to show that ruins can not only be a reminder of the past but also a symptom, a symbol and even a remedy. Using particular motifs and themes within Sedlmayr's work, I have subjected his work to the same procedure that Sedlmayr used when approaching the works of others. In this particular case, it seems appropriate to answer well-known questions «Athens or Jerusalem?»² OR «The Orient or Rome?»³ this way: «Vienna and everything

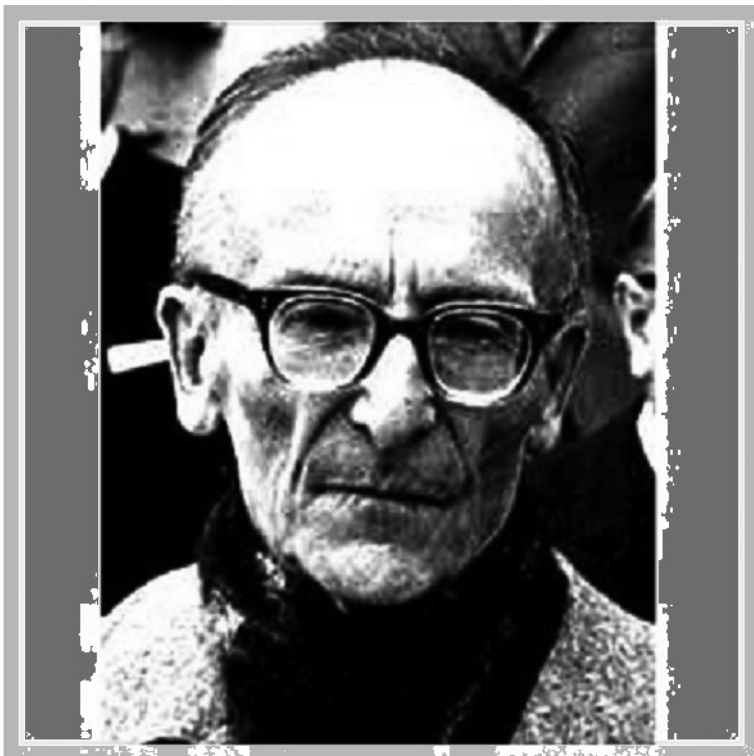
¹ See in «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — Das Vermächtnis Max Dvořáks» (1949): «Kunstgeschichte als Geschichte der Epiphanie des absoluten Geistes in den Brechungen des zeitabhängigen menschlichen Geistes» (*Sedlmayr, H. Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte.* Hamburg, 1958. S. 85).

² «Quid ergo Athenis et Hierosolimis?» (*Tertullian. De praescriptione haereticorum*, VII).

else!»⁴ «Everything else’ is an opportunity to go away from «either — or’ in favour of «not only... but also...» Such an equality of voices, taking part in a performative-transformative discourse, is called — is still called — «Kunstwissenschaft».

³ *Strzygowski, J.* Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig: J.C. Heinrichs, 1900.

⁴ The authors of this paper used the following texts about The Vienna School of Art History: *Benesch, O.* Die Wiener kunsthistorische Schule // Österreichische Rundschau. 1920. Bd. 62. S. 174–178; *Von Schlosse, J.* Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich // Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung: Ergänzungsband, 1934; *Ettlinger L.D., Krenn, S., Pippal, M.* (Hg.) Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bd. 1). Böhlau Verlag; 1. Auflage, 1985; *La scuola viennese di storia dell’arte / A cura di Marco Pozzetto.* Atti del XX Convegno Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei. Gorizia, 1986; *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIII, 2004. Wien, 2005; *Wood, Ch. S.* (ed.). *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s.* New York: Zone Books, 2000; *Lachnit, E.* Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit Böhlau Wien; 1. Auflage 2005; *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven / Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIII. 2004. Wien, 2005; *Rampley, M.* *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918.* University Park: Penn State University Press. 2014.



Hans Sedlmayr / Ханс Зедльмайр

СТЕПАН ВАНЕЯН, ЕЛЕНА ВАНЕЯН¹

«WIEN ODER SALZBURG?». ПОЗДНИЙ ЗЕДЛЬМАЙР КАК СИМПТОМ²

От бомб защититься нельзя, но от сил, разрушающих подобно бомбам, — можно.

Ханс Зедльмайр

Обрушение и сближение — части одного процесса. Вновь и вновь — тема утраты и обретения.

Вернер Хофманн

Abstract

В настоящей публикации авторы предполагают предпологают приложить известную иконологическую схему четырёх уровней понимания произведения искусства, предложенную Хансом

¹ *Степан Ванеян* — профессор кафедры всеобщей истории искусства Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, доктор искусствоведения, член Редакционной коллегии АУ, vanejans@gmail.com; *Елена Ванеян* — филолог, переводчик, автор специальных курсов для студентов, изучающих историю и теорию искусства в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова и Высшей школе экономике.

² Настоящий текст представляет собой русскоязычную расширенную версию доклада «Wien oder Salzburg? Hans Sedlmayr's Late Work as a Symptom», сделанного на конференции «Влияние Венской школы истории искусства до и после 1918 года», прошедшей в Институте истории искусства Чешской Академии наук в 2019 году в Праге.

Зедльмайром и включающую в том числе и «эсхатологический уровень» значения, к проблеме оценки и интерпретации его собственных произведений. С точки зрения авторов это поможет понять как собственно методологию Ханса Зедльмайра, так и логику, оформляющую корпус его текстов в единое целое, в том числе с учетом его поздних публикаций. Тот смысл, который Зедльмайр придавал метафоре «руин», объясняет и его обращение к начатому учителем Зедльмайра Максом Дворжаком делу охраны памятников, которое мы в тексте «Разрушенная красота» (1965), созданной в Зальцбурге, где Зедльмайр провел последние двадцать лет своей жизни.

Ключевые слова

Зедльмайр, иконология, Дворжак, Венская школа искусствознания, дело охраны памятников.

Мы предлагаем посмотреть на деятельность ученого, историка искусства (в данном случае — Ханса Зедльмайра) его же собственными глазами: то есть, именно как на творчество, в известной мере схожее с творчеством художника, а потому достойное именно герменевтического подхода (иконологии в широком смысле слова), имеющего в виду прирост-конструирование, а не только реконструкцию-расширение значения. В случае с Зедльмайром этот подход сулит некоторые интересные и поучительные эффекты, если применяется именно его подход — структурный анализ «критических форм», но уже не искусства и культуры, а текстов и производимых ими эффектов — как когнитивных, так и этических.

Говоря совсем конкретно, аналитик, постулирующий художественные и духовно-исторические феномены в качестве объектов диагностирования, сам должен быть помещен в собственную «историю болезни», из чего возникает вопрос к его собственному текстуальному корпусу: какой диагноз можно поставить и каковы прогнозы, если иметь дело с такими «симптомами», как прежде всего «Утрата середины» (1948)¹, затем — «Возникновение собо-

ра» (1951)² и, самое главное — «Разрушенная красота» (1965)³. Последний текст — самый небольшой и самый существенный для нас, так как он поздний и отчасти итоговый. За недостатком места мы обсудим лишь первичные наши впечатления, хотя у нас и была возможность наблюдать «пациента» на протяжении достаточно длительного срока⁴.

Мы хотим показать, как некоторые аналитические методы, не только могут иметь дело с кризисными явлениями или объектами, но и даже порождать их. Конфликт входит в правила игры, именуемой герменевтикой⁵, но эта игра должна быть достаточно осознанной, отрефлексированной и ответственно-взаимной, включая исследователя не как независимого «судью-эксперта», а вовлеченного участника и даже объекта игры⁶. Герменевтика может

¹ *Sedlmayr, H.* Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhundert als Symbol der Zeit. Salzburg: Otto Müller, 1948. Перевод на русский язык: *Зедльмайр, Х.* Утрата середины / Пер С. С. Ванеяна. М., 2008.

² *Sedlmayr, H.* Die Entstehung der Kathedrale. Zürich: Atlantis Verlag, 1950.

³ *Sedlmayr, H.* Die demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg: Otto Müller, 1965. Далее внутри текста в скобках — ссылки на это издание.

⁴ *Ванеян, С.С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

⁵ Следуя за Фрейдом Рикер говорит об «использовании интерпретации как тактики подозрения и как борьбы против масок (*Ricoeur, P.* Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Kapitel II. Der Konflikt der Interpretation. Frankfurt a. Mein: Suhrkamp, 1993. P. 39). Ср. У него же касательно „иллюзорного строения“ (P. 40), а также о „деструкции“ как моменте полагания полностью новых оснований» (P. 47, со ссылкой на Хайдеггера).

⁶ Более того: «у Хайдеггера и Гадамера наше понимание — определенная часть круга» (*Hügli, A., Lübcke, P.* (Hrsg.) Philosophie im 20. Jahrhundert. Bd. 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie

быть перформативна. Более того, наблюдая признаки бессознательных и «первичных» процессов, мы просто обязаны видеть в этом симптоматику, со всеми выводами⁷.

Зальцбургский апокалипсис

Итак, перед нами «Разрушенная красота» — небольшая брошюра на неполные сорок страниц, содержащая призыв спасти от разрушения и исчезновения исторический центр Зальцбурга. Предлагаемый текст составлен Хансом Зедльмайром примерно через полгода после его появления в Зальцбурге в связи с приглашением преподавать в университете этого австрийского города, который, по выражению одного итальянского архитектора, чье мнение приводится в самом начале этого крайне небезытересного текста, красотой может сравниться лишь с одним городом на Земле — с Прагой.

Текст брошюры настолько эмоционален и, как мы покажем очень скоро, по своему жанру настолько специфичен, что сразу возникает ощущение, что перед нами не просто желание помочь делу охраны памятников старины.

В какой-то момент хочется помочь уже не Зальцбургу, а Зедльмайру: эмоции его почти перехлестывают, тон,

und Kritische Theorie. 4. Aufl., Hamburg: Rowohlt, 2002. P. 204).

⁷ Первичный и вторичный процессы (активность Бессознательного и Эго) «совместно ответственны за такие порождения как искусство» (*Kuhn, R. Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt a. Mein: 1986, 48*). А их взаимодействие может результироваться в активности художника как в некотором роде уже третичном процессе (см.: *Soldt, P. Bewusst/unbewusst // Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gerlinde Gehrig und Klaus Pfarr (Hg.) Giessen: Psychosozial-Verlag, 2009. P. 54, со ссылкой на Эрнста Криса*). Так что можно предположить, что «наука об искусстве — это уже процесс «четвертичный»!

особенно в начале — почти что патетично болезненный, то есть пато-логичный в иконологическом смысле слова. Используемые метафоры и ассоциации — субъективны и устрашающе конкретны. Желание вызвать шок и напугать читателя — не только не скрывается, но всячески и усугубляются.

Разрушение нескольких домов исторического центра Зальцбурга, почти не тронутого войной, сравнивается с «блестящими ковровыми бомбардировками» (13) и с тотальным уничтожением Вюрцбурга, Касселя, Хильдесхайма, Дрездена и других «разбомбленных городов Германии» (7, 13). Сарказм подобных сравнений усиливается тем обстоятельством, что речь идет, на самом деле, о всего лишь точечных разборках старых и обветшалых домов и о замене их современными постройками, которые, однако, напоминают Зедльмайру своими «отвратительными бетонными обрубками» (Betonstummel) образцы жалкого «провинциального модернизма» (8).

Суггестивный эффект подобной вербальной фантазматологии усиливается и стремительно транспонируется в нечто совсем особое введением в текст «пугающего, абсурдного, просто сюрреалистического представления» (12). Зедльмайр предполагает, что будет, если вдруг в один миг будет покончено со старым городом и на его месте возникнет город «современный»? Его ответ — «раздастся негодующий вопль всего мира» (12). Впрочем, Зедльмайр не хочет слишком пугать своего читателя и быстро напоминает, что это только его «ночной кошмар», что этот «дьявольский план» никогда не будет осуществлен (13).

Но читателю, на самом деле, не столько страшно, сколько интересно, что значит подобная эсхатологическая метафорика, зачем вот так совершенно в упор разыгрывать подобный культурно-мемориальный «армагеддон», продолжая настойчиво вновь и вновь напоминать о бомбардировках и руинах или о чудесном отказе американских воздушных соединений от бомбардировки Зальцбурга в 1945 году?

И вот тут-то в тексте и появляется самый выразительный и симптоматичный риторический оборот: Зедльмайр задается вопросом, а кто сегодня, двадцать лет спустя, спасет город — не от мгновенного, а от пролонгированного уничтожения? И ответ — мгновенный и чудесный: Зедльмайр вспоминает и являет затаившему дыхание читателю и всему миру фигуру своего великого учителя — Макса Дворжака, автора «Катехизиса охраны памятников» (1918)¹. Только что описанный риторический апофеоз со всеми элементами апокалиптического жанра разрешается появлением нового и спасительного персонажа. Разыгранная текстуальная инсценировка — ровно середина зедльмайровского текста; после появления почти мессианской фигуры Дворжака идут почти восемь страниц непрерывных цитат из текста учителя, а затем — вполне в эсхатологическом духе — прямой акт трансцендирования — подчеркнутое и скрупулезное обращение к опыту иных стран, прежде всего Франции в лице Андре Мальро, а также Италии в лице Роберто Пане и отчасти Германии — в лице Фрая Отто. Спасение — только извне, как географического, так и исторического и даже, быть может, космологического!

Но только на последних примерно семи страницах текста собственно и обозначается вся подлинная подоплека этой текстуально иррациональной инсценировки: речь, как выясняется, вовсе даже не идет о старине, об исторических памятниках, безусловно вызывающих пиетет как нечто, «ставшее историей» (35).

Есть нечто, что вызывает чувство еще более непосредственное, чем пиетет (36). Дело в том, что чувство истори-

¹ См. недавнее переиздание всего корпуса текстов Дворжака на тему охраны памятников: *Dvořák, M. Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarocchia. Wien u.a.: Böhlau, 2012.*

ческого благоговения и все прочие — самые искренние, подлинные и законные чувства — могут вызывать просто «памятники» истории, свидетельства прошлого, когда желание сохранить, не дать погибнуть вызвано именно утратой этого прошлого как такового и наличием одних лишь воспоминаний, которые в настоящем ничем не заменить. И если исчезнут и они (а их носители — как раз памятники), то уже ничего не останется, кроме Ничто.

Дело, на самом деле, вовсе не в прошлом. Истинное основание, почему именно этот «образ города» необходимо сохранить — это «его ни с чем не сравнимая красота» (36), ведь его самая сущностная черта состоит в том, что он не просто памятник истории, а произведение искусства. И специфика этой красоты, делающей Зальцбург чем-то большим, чем просто «барочными Помпеями, архитектурно-музейным музеем прошлого», — в наличие именно у этого города особой «жизни», которая делает «старую красоту / .../ чем-то таким же живым и таким же настоящим, каким оказывается жизнь настоящего, жительствующая в нем» (37). Более того:

Речь идет вовсе не о консервации чего-то прошедшего, но о сбережении чего-то непосредственно настоящего. Не преходящее, что свойственно прошлому, обязано и призвано, покуда это возможно, удерживаться в наличии, но именно — то самое непреходящее, что в прошлом открывается и что прошлое переживает. Всякая истинная красота, пусть и самая скромная, да даже ее самый скромный отблеск обладает внутри себя подобным моментом непреходящего. Она и не принадлежит никакому времени, и одновременно во время входит, а потому — и его благодетельствует, и «благую» жизнь — поощряет. (37).

И характер, и существо этой удивительной — а на самом деле сугубо онтологической, а не просто эстетической красоты определяется очень скоро: это красота, которая противостоит безобразному, то есть тому, что подавляет и умаляет человеческую жизнь, это та красота, которую

призван созерцать человек, способный испытывать к ней «живую страсть», даже если сама его жизнь — «темна и затхла» (37). И именно потому необходимо восставать «против уродования и ползучего упразднения прекрасного Старого и против усредненности и убожества плохого Нового, ибо и то, и другое — одного духа: духа враждебной Красоте заурядности» (38).

Наше предположение, которое прямо, как нам кажется, исходит от непосредственных впечатлений от вышеописанного текста, состоит в том, что та самая человеческая жизнь, нуждающаяся в непреходящей красоте подлинно настоящего, вбирающего в себя и прошедшее прошлое, и, самое важное, и грядущее будущее, — это жизнь, вернее, жизненная ситуация самого автора «Уничтоженной красоты».

Именно он, сам Зедльмайр, нуждается в упразднении угроз усредненного уродства, исходящих из его собственного и жизненного в целом, и когнитивного, в том числе, опыта — а иначе зачем столько бомб, утрат и руин, оформленных по канонам классической апокалиптики и в стиле немецкой послевоенной Trümmerliteratur?

Если совсем кратко, методологические установки Зедльмайра подпадают, по нашему мнению, под весьма общую, но вполне реальную рубрику «радикального конструктивизма»¹. Вопрос лишь в том, что является исходным материалом подобной «пересборки»? Не требуется ли сначала даже не разобрать на составные части, а просто «размельчить» и прямо руинировать некоторые исходные

¹ См., например: *Siegfried J. Schmidt. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. 1–2. Suhrkamp, 1987–1991; Von Glasersfeld, E. Radikaler Konstruktivismus: Ideen, Ergebnisse, Probleme. Suhrkamp, 1997. Из недавних публикаций: Von Foerster, H., Müller, A. (u.a.) Radikaler Konstruktivismus aus Wien: Eine kurze Geschichte vom Entstehen und vom Ende eines Wiener Denkstils. Bibliothek der Provinz-Verlag, 2011.*

данные, некоторое первичное положение дел? Но имеет ли кто такое право? Делает он это сознательно или перед нами — невольный эффект слишком сильной и агрессивной аналитической политики — собственно гештальт-структуралистской методологии, возведенной в почти моральный императив? Может ли одна, пусть и крайне «правомочная» личность, пройти весь этот цикл? Не получается ли так, что не по силам одному разобрать и пересобрать целую науку и целую историю искусства? Что мы имеем в результате? Это ли некоторый долгострой или все же руины? Возможно ли совмещение ролей, нет ли самой безусловной надобности с самого начала вводить позицию-инстанцию если не «супервайзера», то хотя бы активного аналитика, принимающего на себя основной удар трансферных проекций того же Зедльмайра и отвечающего ему конт-переносом?

Весь список подобных вопросов заставляет предполагать, что тексты Зедльмайра можно рассматривать как, вероятно, не совсем сознательную реализацию отчасти конструктивистских установок, имеющих целью «де-реализацию» (*De-Verwircklichung-Verfremdung*) «материального»¹, хотя не без влияния, конечно же, теории и практики феноменологической редукции.

И если да, то не входит ли и сам «де-реализатор» в следующий цикл «де-реализации»? В любом случае, наш текст может отчасти диагностировать тексты Зедльмайра, которые, создается впечатление, «существуют благодаря магии неразрешимых противоречий, утраты и смерти»².

¹ Понятие из арсенала Николая Гартманна: «художественная оформление означает для Гартманна прежде всего переоформление в смысле, напоминающем что-то вроде «де-реализации» (*Entwircklichung*), т.е. извлечение материала из реальных контекстов» (*Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*. Hsg. Von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.

Но прежде чем наметить — только наметить! — ответы на подобные вопросы, напомним кратко жизненный опыт вполне определенного феномена в истории науки об искусстве — традиции венского искусствознания, характерным продуктом которого выступает наш герой.

Вена, Зальцбург и Мюнхен

Мы не очень погрешим против очевидного, если скажем, что распад Австро-венгерской империи только ускорил процесс «атомизации» венского искусствознания, начавшегося дискуссией «Orient oder Rom?», участницы которой — «отцы» венской традиции Викхоф, Ригль и Стжиговский. Важная веха на этом пути «де-композиции» — это конфликтом Дворжака и того же Стжиговского после смерти Ригля³.

И очень скоро «молодая венская школа»⁴ — предвоенное поколение учеников Юлиуса фон Шлоссера, демонстрирует уже полную «интердисциплинарность» (Отто Пэхт, Эрнст Крис, Эрнст Гомбрих), открытое отсутствие единой методологии: вернее — самые разнообразные способы уклонения от заветов прежде всего Дворжака с его экспрессионистской «истории искусства как истории духа». Можно сказать, что децентрализация выступает здесь как методологическая стратегия, и заинтересовавший нас Зальцбург в этом движении — один из промежуточных пунктов этого пути от предвоенных лет, через войну, к послевоенным — не совсем плодотворным — процессам,

² Характеристика Деррида у Алайды Ассманн: Aleida Assmann. Text and Ruine // Ruinenbilder. Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabrielle Rippl. München: Wilhelm Fink, 2002, 163–164.

³ См. на эту тему достаточно подробно: Ванеян, С. С. Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. С. 10–43.

⁴ Shapiro, R. The New Viennese School // Art Bulletin 18 (1936), 258–66.

происходивших в недрах самой выдающейся научной традиции, которой когда-либо питалось искусствознание.

Значимый и симптоматический факт в этом контексте тот, что именно в Зальцбурге обретает академический покой все тот же Зедльмайр — самый неоднозначный из учеников и фон Шлоссера, и в конечном счете — Дворжака¹.

Ханс Зедльмайр (1896—1984) — кажется многим из сегодняшнего дня² просто маргиналом³, несмотря на его собственные практически универсальные претензии и позиции, сильно подмоченные, однако, в эпоху Третьего рейха⁴, но почти восстановленные, хотя и не на родине⁵.

¹ Ср.: «Следует заметить, что после войны в Вене уже невозможно было говорить ни о какой открытости психоанализу, иконологии Варбургского института или психологии восприятия» (*Aurenhammer, H.H. Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. // Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive. / Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. LIII. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2004. P. 53*).

² *Schneider, N. Hans Sedlmayr. // Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hg. von Heinrich Dilly. Berlin: Reimer. 1990. P. 68—81.*

³ Ср. одно наблюдение, касающегося зедльмайровского «объективизма», когда он отказывает в какой-либо роли субъекту зрения и приписывает деструктивную, декомпонирующую визуальную структуру («*macchia*») самому художнику: *Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. 6. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2009, 29.* И далее: «Несмотря на — или, вернее сказать, вопреки — пустоте слов, ничего не значащим заявлениям, непомерным претензиям, а равно и вполне определенной идеологии, Зедльмайр в истории искусства как теоретик должен восприниматься со всей серьезностью» (*Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 73, со ссылкой на Диттманна и Хофманна*).

⁴ «...Один из немногих фашиствующих интеллектуалов высокой пробы» (*Sauerländer, W. Zersplitterte Erinnerung // Kunsthistoriker in eigener Sache. Hg. von Martina Sitt. Berlin: Reimer 1990, 305.*

⁵ Об опасности «zedльмайровской весны» и общей двусмысленности ин-

Дело в том, что процесс его «денацификации» сопровождался и «денационализацией»: его реабилитация совершается в Мюнхене (здесь он — один из преемников Вельфлина!), но его положение дома — по-настоящему «unheimisch»⁶. Впрочем, после выхода на пенсию он оказывается вновь на родине, но в том самом Зальцбурге — в культурно-исторической альтернативе Вены, где единственное его заметный труд — прочитанный нами только что манифест охраны памятников. Действительно, существовал актуальный повод к написанию этой чистой воды публицистики, но не менее очевидно, что это и пассеистический отход к собственным истокам — к своему учителю Дворжаку, автору «des Kathehismus der Denkmalpflege».

Но подобный исход ученой карьеры надо понимать на фоне чуть более расширенного контекста. Речь идет о традиционном культурно-историческом соперничестве между Зальцбургом и Веной, чтобы понять, почему Зедльмайр вернулся именно в этот город, а не в Вену, где с ним пытались бороться даже в 1956⁷, когда после выхода его новой монографии о Фишере Эрлахе Старшем⁸, усилиями ряда профессоров, вернувшихся из эмиграции (в их числе и Отто Демус), была организована выставка, посвященная тому же персонажу. Она

тереса к «нацистской истории искусства» см.: *Binstock, B. Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History // Wiener Schule. Erinnerung und Perspektive. P. 73–86* (ср. в качестве заключения: «будущее нацистской истории искусства должно передать в еврейские руки» — *Ibid.*, P. 86).

⁶ Ср.: «Однако же именно так открывается у Хайдеггера видение „свободы как таковой“ — на фоне „бездомности“ мира в радикальной раположенности к „бытию-вне-дома“» (*Heidegger-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Dieter Thomä (Hrsg.). 2. Aufl. Stuttgart — Weimar: Metzler, 2013, 61.*

⁷ О реакции студентов на появление в университете Зедльмайра см.: *Sauerländer. P. 311.*

⁸ *Sedlmayr, H. J.B. Fischer von Erlach. Wien: Herold, 1956.*

мыслилась как альтернатива новому сочинению старого «нациста»¹.

Положение дел в том же Зальцбурге характеризует и следующий факт: когда в этом городе в 1950 была устроена персональная выставка возвратившегося из эмиграции скульптора Фритца Вотрубцы², там же посчитали возможным в качестве альтернативного мероприятия организовать и выставку... официального скульптора Третьего рейха — Йозефа Торака, среди творений которого имелся, между прочим, и памятник все тому же Фишеру Эрлаху Старшему³.

Четыре стадии понимания произведения искусства — и искусствознания

Однако именно в Мюнхене, в 50-е годы, складывается «школа Зедльмайра»⁴, основание которой — в том числе и его семинары, для которых были подготовлены два «методических пособия» — «два примера интерпретации»⁵. Момент «экземпляльности» для Зедльмайра вообще очень характерен: свойства того или иного художественного творения — всегда повод для применения той или иной методологии, вырастающей почти всегда на почве, обильно удобренной остатками прежней историографии. При этом и характерно, как нам представляется, и довольно странно выглядит на фоне такого крайне принципиально-

¹ Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellungskatalog Graz, Wien, Salzburg 1956/1957. Hrsg. von Hans Aurenhammer. Wien: Schroll, 1956.

² 01.08.1950 — 31.08.1950: Steinskulpturen — Galerie Welz, Salzburg.

³ Thorak in Salzburg, Mirabellgarten (Zwergelgarten), seit 15. Juli 1950.

⁴ Детали см.: *Frodl-Kraft, Eva*. Hans Sedlmayr, 1896—1984 // Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1991, 44, 7—46.

⁵ Zwei Beispiele zur Interpretation (Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst — Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien / Kunst und Wahrheit, 160—201).

го критицизма отсутствие рефлексии на собственное творчество, просто самих попыток самокритики или хотя бы самоиронии.

Зададимся вопросом, не является ли Зедльмайр сам отчетливым экземпляром прежде всего своего метода и его же — если не жертвой, то точно продуктом?

Мы предлагаем не просто произвести некоторые симптоматические наблюдения над этим и некоторыми иными фактами из наследия этого ученого, но и, следуя его же методологии, попытаться выйти на его же уровень иконологической интерпретации — но уже не произведений искусства, повторимся еще раз, а произведений науки об искусстве, тем более что в самом проекте иконологии — в неокантианской ее редакции Эрвина Панофского — собственно иконологический (третий по счету — после формального и иконографического) уровень как раз отвечает за глубинные и, вероятно, экзистенциальные слои психики — и не только художника.

Однажды Зедльмайр заметил, что его «Возникновение собора» — это реализация его же модели истории искусства, начиная с сакрально связанного воедино комплекса художественных творений — его возникновения, расцвета, а затем и распада и переоформления, вплоть до секуляризации¹. Эти четыре стадии очень напоминают четыре этапа понимания произведения, согласно тому же Зедльмайру. Распад — не последний момент, после идет переоформление. Итак, не подчиняется ли его творчество той же схеме — хотя бы отчасти?

Напомним, что эти четыре уровня-стадии «понимания» у Зедльмайра² выглядят так:

¹ Зедльмайр пишет об этой своей книге следующее: «великое сражение в борьбе за конкретную и анти-музейную историю искусства» и напоминает, что писалась она в то время, когда «преимущественно речь шла о кризисе истории искусства» (*Die Entstehung der Kathedrale*, 535—536).

1. Физиогномический;
2. Формальный;
3. «Ноэтический», который включает, в свою очередь, еще несколько типов значения, в том числе, между прочим — «эсхатологический»;
4. Интегральный.

Применение этой схемы Зедльмайра к его же творчеству дает примерно такую картину. Первые три уровня интерпретации распределяются примерно так:

1. «Архитектура Борромини» (1931);
2. «Утрата середины» (1948);
3. «Возникновение собора» (1951).

Стоит обратить внимание, что вся эта методология всецело определяется именно своей серединой, которая есть эсхатологическое значение, а равно — и чувство. Этот факт отчасти может быть объяснен, как было сказано, свойствами той эпистемологии, которую избирает Зедльмайр, а именно — феноменологической редукции в тандеме с гештальт-теорией, в результате чего мы имеем «структурный анализ», что бы под этим не подразумевал Зедльмайр (мы же, напомним, подозреваем в нем как раз «радикальный конструктивизм»). Порождаемые в результате тексты, за которыми — структурализм *per se* суть уже настоящие «документы» экзистенциальных процесса (в том смысле, что придавал им Панофский). И все это в какой момент для Зедльмайра становится уже и «объектом» той практики, что именуется «охраной памятников» (*Denkmalpflege*).

Таким образом — и, по всей видимости, бессознательно, — Зедльмайр пытается найти в прошлом (мы видели, что в совсем недавнем, но крайне травматическом) отсут-

² *Sedlmayr, H. Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, II, 1957.*

ствующую в настоящем идеологическую континуальность, «монументализируя», то есть превращая в памятник собственный научный опыт. И все это — ради достижения самого искомого, ибо финального и интегративного 4-го уровня понимания, что происходит в одинокой зальцбургской брошюре, на фоне прежних и недавних текстуальных вершин выглядящей почти что жалко, но при этом — совсем не случайно.

Недостижимая в последующее время самим автором вершина — это несомненно все то же «Возникновение собора» (1951), в котором не просто все было сказано и сделано, но и все разобрано на части. Собрать же воедино помогает именно форсированная эсхатология, преодолевающая угрозы разрушения внутреннего, скажем так, «мнемотопа», вернее — крипты в сознании ученого¹. Но в том-то и дело, что эти воображаемые или реальные разрушения — дело его собственных рук, вернее — практикуемых им критических и специфических, нами уже упомянутых, процедур «де-формализации» и «де-реализации» науки.

Напомним в этой связи вслед за Бельтингом² о зедльмайровском раннем проекте «новой науки об искусстве»³, для которой не только искусство, но и искусствоведение — только материал, обеспечение которого возможно через де-композицию прежней традиции. И это, собственно говоря, вся эпистемологическая тактика Зедльмайра!

Но здесь-то мы и подходим к самому главному: это требование характерно и для всей герменевтической па-

¹ «Мнезический» аспект всякого знания см.: *Ванеян, С. С.* Камни памяти: монумент, документ, крипта, бункер // *Логос.* 2017 6 (121). С. 227—260.

² *Belting, H.* Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München: Beck, 1995, 150.

³ *Sedlmayr, H.* Zu einer strengen Kunstwissenschaft. // *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Bd. I, Wien, 1931.

радигмы¹. И мы должны помнить, что как структурализм имеет оборотной стороной — постструктурализм и деконструкцию, так и структурный анализ Зедльмайра не может остановиться на редукции «чужого» материала, чтобы выстроить — возвести — новую науку. Для этого необходимо фальсифицировать, если не обесценить прежние достижения, их не только следует «вынести за скобки», но и довести их до состояния «фона», если не седиментации. Но главное — вынести себя и свое творчество за пределы прежнего знания!

Эта логика определяет все послевоенное творчество: не даром «Собору» предшествовала «Утрата середины»: разрушение современного (презентного) положения дел (современное искусство — «болезнь к смерти») подготавливает новый собор — со всеми признаками эсхатологического и окончательного сооружения. И как Новый Иерусалим предваряется метафизически-космической катастрофой², так и новая наука — концом прежней — еще задолго до того же Бельтинга с его «концом истории искусства»!)

¹ Эта парадигма строится на предпочтении прямой истины какому-либо методу, что характерно для феноменологии и типично для Гадамера. Ср.: «Проблема представляется ему (Гадамеру) всякий раз в форме некой руинированной альтернативы „истина или метод“» (*Bätschmann, O. Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik // Bildende Kunst als Zeichensystem. Band I: Ikonographie und Ikonologie. Theorien — Entwicklung — Probleme. 5. Aufl. Köln: DuMont, 1991, 476. Ср.: «Герменевтика, используемая в истории искусства, отличается от традиционной интерпретации художественных произведений. В противоположность им ее предмет — не в смысле произведения /.../, но в произведении самом» (*Bätschmann, O. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 9*).*

² «Риторическая ситуация текстуализированная вызывает к жизни ситуацию кризисную» (Elisabeth Schüssler Fiorenza. *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt. Stuttgart-Berlin-Köln: Kohlhammer. 1994, 150*).

Но в том-то и дело, что руины не только за спиной Зедльмайра: как «мирской пророк» (это его собственное выражение, хотя и не относительно самого себя)¹, он обязан был видеть себя не только и не столько над описываемой и осуждаемой им ситуацией, но внутри нее. Это означает, что конец и умирание, о котором он свидетельствовал, касается и его самого — прямо и буквально для него эсхатологически.

...Давно было замечено, что из руин послевоенной Германии был воздвигнут зедльмайровский «Собор»². Но мы хотим сказать, что без этих совсем не метафорических руин «Утраты середины» (и не только) просто не могла бы возникнуть эта новая эпистемологически-мессианистическая постройка, именуемая «возникновением собора».

Итак, сам этот метод, как верно и уже давно заметил Диттманн нуждается в руинах, вернее — в катастрофах и кризисах, которые им же (методом) порой и учиняются³. Это не только общекультурные и онтологические, но и персональные и экзистенциальные руины самого Зедльмайра — уже на уровне методологии, слишком сильной и порой неизбежно разрушительной.

¹ Во всяком случае, не эксплицитно. О «мирских пророках» Зедльмайр упоминает в «Кьеркегоре про Пикассо» (Sedlmayr, H. *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektive zur modernen Kunst*. Salzburg: Müller, 1964. S. 63).

² «Из мрака тех лет и в заботе о путях современной Европы вздымается исполненный света гештальт собора» (Bernhard Rupprecht. *Vorwort // Sedlmayr, H. Die Entstehung der Kathedrale*, XV).

³ Lorenz Dittmann. *Stil, Symbol, Struktur — Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink, 1967. «Структурный анализ нуждается в «поврежденном состоянии» своих объектов (Ibid., 191). «Зедльмайр находит в анализируемом им предмете негатив собственной теории. Метод исследования структурен и целостен, а предмет исследования — расчленен» (Ibid., 193). «Лишь тогда произведение завершается с помощью критики, т.е. структурного анализа, когда оно само в себе — незавершенное, несовершенное» (Ibid., 210).

И ее трансцендирование в форме критики самой критики, понимание ее как тоже «критической формы» — выход из самого настоящего герменевтического круга. Нельзя приписывать кризис другим и верить, что сам — вне его: врачи тоже болеют, а пророки — почти всегда поругаемы.

Не только Вена

Итак, бессознательно Зедльмайр защищался с помощью прошлого — перед лицом «угроз и надежд технического века»¹ — и искал поддержки в опыте своего учителя Дворжака, который когда-то молодого ветерана «великой войны» обратил в искусствоведческую веру и который, как казалось, может собрать воедино итоги жизненных усилий и научных трудов.

И тем самым, перед нами — та самая «история духа», которую примерно в середине своей жизни и в середине уже следующей войны Зедльмайр трансформировал в историю кризисов этого же самого (этого ли?) духа². И перед лицом этих кризисов и зияний так нужна именно «охрана памятников», вернее — «попечение» (Pfleге) о них. Но, в результате, как раз о своем памятнике проявлял заботу Зедльмайр, чувствуя, что руины, которые он наблюдал, — не оставляют его: они — внутри него самого и внутри его творчества и им нельзя позволить превратиться в надгробие. Поэтому-то руины — не только напоминание, но и симптом, стимул и символ.

¹ Hans Sedlmayr. Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. — Elektrotechnik und Maschinenbau, 75, 1958, 1—7.

² См. в «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — Das Vermächtnis Max Dvořáks» (1949): «История искусства как эпифания абсолютного духа в разрывах человеческого духа, погруженного во время» (Hans Sedlmayr. Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958, 85).

Мы подчеркнуто резко использовали некоторые мотивы и темы творчества Зедльмайра, чтобы произвести с ним то же, что им же производилось с другими. Но не ради отмщения, а как раз ради завершения его трудов.

Поэтому так важно обратить внимание, что эсхатологический уровень понимания произведения, согласно Зедльмайру, — не последний; тропология — вот конечность интерпретационных усилий! Можно ли его самого обратить и «омыть», погрузив в купель его же методологии?

Афины или Иерусалим¹ суть та же проблема, что и Orient oder Rom², которая в случае Зедльмайра может трансформироваться в Wien oder alles anderes³: И это дру-

¹ Ср.: «Quid ergo Athenis et Hierosolimis?» (*Tertullian. De praescriptione haereticorum*, VII).

² *Strzygowski, J. Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig: J.C. Heinrichs, 1900.*

³ В отношении Венской школы истории искусства и тенденций ее влияния безусловно заслуживают внимания следующие относительно недавно опубликованные тексты: *Benesch, O. Die Wiener kunsthistorische Schule // Österreichische Rundschau. 1920. Bd. 62. S. 174–178; Von Schlosser, J. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich // Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung: Ergänzungsband, 1934; Ettliger L.D., Krenn, S., Pippal, M. (Hg.) Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, im Auftrag des Österreichischen Nationalkomitees des C.I.H.A., herausgegeben von Hermann Fillitz und Martina Pippal. Wien: Böhlau, 1984–1986; Pozzetto, M. (ed.). La Scuola Viennese di storia dell'arte. Atti del XX Convegno. Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei: Gorizia, 1996; Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LIII, 2004. Wien, 2005; Wood, Ch. S. (ed.). Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s. New York: Zone Books, 2000; Lachnit, E. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis*

гое — возможность отказаться от «или-или» в пользу «не только, но и...».

Это вся поливалентная коммуникативность и равенство голосов формирует тот самый перформативно-трансформативный дискурс, который именуется — все еще! — «наукой об искусстве».

von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne. Wien: Böhlau, 2005; Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 53/2004. Wien: Böhlau, 2005; Rampley, M. The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918. University Park: Penn State University Press. 2014.

ТЕОРИЯ / THEORY

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT¹

DER BUCHKÖRPER ALS SINNSTIFTENDER TEIL DER ERZÄHLUNG ZUR VERLAGERUNG DER NARRATION AUF DAS MATERIAL

Abstrakt

Dass Texte sich durch ihre Digitalisierung in ihrem materiellen Bestand ändern, ist unbestritten. Doch wie verhält es sich mit ihren Inhalten – insbesondere, wenn diese sich nicht allein über den Text vermitteln? Diese Frage fällt vor allem bei einem Genre ins Gewicht, das als «Künstlerbuch» zunehmend Verbreitung gefunden hat. Da sich das Künstlerbuch mindestens ebenso über Form und Material mitteilt, ist die lange dominierende Form-Inhalts-Differenz aufgehoben. Text, Bild, Form und Material sind gleichermaßen aussagerelevante, wenn nicht gar sinnkonstituierende Elemente. Auf welche Weise im Material die mit einem konkreten oder einem latent vorhandenen Subtext vorgegebenen Inhalte quasi fortgeschrieben werden, wird an einigen Beispielen des zeitgenössischen russischen Künstlerbuches aufgezeigt.

Schlüsselwörter

Texte, buch, bedeutung, interpretation, rezeption, kommunikation.

— — —
— — —

¹Dr. *Viola Hildebrand-Schat* ist Spezialistin für Kunst- und Literaturwissenschaft. Sie ist Lektorin der Goete-Universität in Frankfurt am Main und der Moskauer Lomonosow-Universität. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Korrelationen zwischen Text und Bild, insbesondere die künstlerische Inspektion des Buches. Für weitere Informationen: www.hdschat.de.

1. Vorüberlegungen zur Form-Inhaltsdifferenz und Neudeterminierung des Buches als Textträger

Die Auseinandersetzung mit Schriftmedien sieht sich einer merkwürdigen, bereits im Begriff implizierten Dualität ausgesetzt, nämlich dem Zusammenfallen einer mit den textlichen Inhalten gegebenen Immaterialität und einer durchaus konkreten Materialität, in der sich die Inhalte im Buch manifestieren. Doch werden die materiellen Anteile von Texten zugunsten ihrer Inhalte schnell übersehen, was zur Folge hatte, dass die Priorisierung der Textinhalte jahrhundertlang die Auffassung von Büchern als primär schriftbasierten Medien beförderte, ohne dabei dem Material einen eigenen Ausdruckswert zuzugestehen. Obwohl sich Beispiele für eine durchgetaktete Abstimmung von Form und Inhalt weit zurückverfolgen lassen, sich seit dem 16. Jahrhundert für spezielle Ausgaben sogar eigens entworfene Schriftschnitte belegen lassen – etwa bestimmte Antiquaschnitte für klassische Texte oder die von William Morris für die Werke von Geoffrey Chaucer entworfene Chaucer-Type –, scheinen die fortlaufenden Digitalisierungsprozesse von Schriftgut eine zwischen Inhalt einerseits und Materialität andererseits differenzierende Sichtweise geradezu zu untermauern.¹

Dieses Verharren in alten Sichtweisen fällt umso mehr auf, als sich eine die Form-Inhalts-Differenz aufhebende Neuperspektivierung von Büchern bereits zu Beginn des 20.

¹ Frühe Beispiele sind die von Nicolas Jensen und Aldus Manutius in Italien oder Claude Garamond in Frankreich entworfenen Antiquaschriften, die sich vom Duktus des Meisels lösen, um den humanistischen Texten ihrer Zeit ein angemessenes Erscheinungsbild zu verleihen. 1893 entwarf William Morris eigens eine Schrift für die von ihm geplante Ausgabe der Werke von Geoffrey Chaucer, die er, mit deutlichem Verweis auf einen integralen Zusammenhang von Inhalt und Form, als «Chaucer Type» bezeichnete.

Jahrhunderts in den diversen Überlegungen zu Buchkonzeptionen von Stéphane Mallarmé und deren Reflektion durch Maurice Blanchot findet.¹ Mit der typographischen Inszenierung seines Gedichtes *Un coup de dés* von 1897 hatte Mallarmé die Bedeutung des Schriftschnitts wie auch die des zwischen den Textstellen freibleibenden Raumes demonstriert. Indem er den Text als eine Art Notation fasst, die den klanglichen Werten gerecht wird und den akustischen Gehalt des Textgebildes im Schriftbild sichtbar macht, legt er offen, welche Wirkung der materiellen Seite der Schrift zukommt und wie selbst die unbedruckten Stellen im typographischen Erscheinungsbild bedeutsam sind. Die offenkundig freien Stellen zwischen den Zeilen und Worten geben nicht nur der Schrift Raum, sondern lassen auch das als Träger der Schrift fungierende Material hervortreten. Die weißen Stellen des Papiers erscheinen wie ein Resonanzfeld, in dem der Klang der Worte förmlich nachhallen kann. Aus dem Konvolut von Mallarmés nachgelassenen Manuskripten, die nach seinem Tode von Jacques Scherer gesichtet und unter dem Titel *Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits* ediert wurden, werden weitere, den tradierten Buchraum neu fassende Überlegungen deutlich.² Unter den verschiedenen Gestalten, die ein Buch annehmen kann, taucht bei Mallarmé wiederholt der Begriff «bloc» auf, mit dem er seine Vorstellung vom Volumen, von der raumgreifenden Dimension des von ihm projektierten Buches ausdrückt.³

¹ Blanchot, M. *Où va la littérature // Le livre à venir*, 2. Aufl. Paris: Gallimard, 1959. P. 326–358..

² Scherer, J. *Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris: Gallimard 1957.

³ Vgl. Blatt 39 und 40 von *Le Livre*, zit. in: Scherer, J. *Le livre de Mallarmé*. P. 53. Mit der Konkretisierung seiner Vorstellungen vom Buch unterscheidet sich Mallarmé von solchen der Romantiker. Zwar gleichermaßen universal angelegt, erhalten die in der Romantik

Mallarmés Konzeption ist beispielhaft für ein Verständnis von Text, dessen Bedeutung sich nicht allein über einen an die Buchstäblichkeit gebundenen Inhalt konstituiert. Sie ist jedoch weder die erste noch die einzige. Vielmehr fußt sie auf einer Tradition, die sich bis zu den *Carmina figurata* der Antike zurückverfolgen lässt und insbesondere in der Epoche der Romantik neu belebt wird. Zu denken ist unter anderem an Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*, in dem der Autor Leerstellen und materielle Besonderheiten wie marmoriertes Papier zur Sprache kommen lässt.

Die sich früh bekundende Vorstellung von einer umfassenden Gestaltung, die dem Inhalt nicht nur einen Rahmen verleiht, sondern eine ihm gemäße Aussage trifft, wird für die Buchgestaltung zu einem Credo, das spätestens seit dem Aufkommen des Künstlerbuches den Umgang mit Text und Buch neu bestimmt. Sicher ist es kein Zufall, dass die Bedeutung des Buches als ein von Immaterialität wie Materialität gleichermaßen getragenes, integrales Medium zu einem Zeitpunkt unter dem Begriff des Künstlerbuches fokussiert wird, als Technologien wie Kopierapparate und Computer bei der künstlerischen Produktion erstmals zum Einsatz kommen. Im nahezu gleichen Zeitraum wird die Form-Inhalt-Frage neu thematisiert. So hatte Ulises Carrión in einem als *The New Art of Making Books* betitelten und zuerst auf Spanisch in der Zeitschrift *Kontext/Plural* in Mexiko City publizierten Statement die Unterscheidung von Text und Buch hervorgekehrt. Nachdrücklich weist er darauf hin, dass Texte allein noch keine Bücher ausmachen.⁴ In sechs Abschnitten

aufkommenden Buchkonzeptionen einen überwiegend metaphorischen Stellenwert, etwa im Buch der Natur.

⁴ Ulises Carrión: *Kontext* No. 6–7 (1975); Wiederabdruck in: Lyons, J. (Hg.): *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, Layton: Peregrine Smith Books 1985; erneut 1992 bei Guy Schraenen: *Ulises Carrión. We have won! Haven't we?*, Amsterdam 1992. 1982 erscheint der Text in deutscher Sprache in der Zeitschrift *Wolkenkratzer* Nr. 3/82.

führt er zunächst buchkonstitutive Elemente auf, um sodann die von ihm aufgeworfene Frage zu beantworten, was ein Buch sei und worin es sich von einem Text unterscheide. Seinen Ausführungen zufolge implizieren aufeinanderfolgende Seiten nicht nur mediale und materielle Qualitäten, sondern binden ebenso eine räumliche und eine zeitliche Dimension ein, die das Wesen des Buches maßgeblich bestimmen. Ein Text erhalte also erst über seine schriftliche Fixierung Gestalt und materielle Substanz.¹ So banal Carrións Darlegungen aus heutiger Sicht erscheinen mögen, so legen sie doch den gängigen undifferenzierten Umgang mit Begrifflichkeiten wie Text, Buch und Lektüre offen, der schnell zu einer Gleichsetzung der grundsätzlich und wesensmäßig unterschiedlichen Aspekte verleitet und dabei die jeweils bedeutungsstiftenden Anteile des Immateriellen und des Materiellen verwischt.

Mit Mallarmé, spätestens jedoch mit Carrión, etabliert sich ein Bewusstsein, das nicht länger zwischen Form und Inhalt des Buches differenziert, sondern den integralen Zusammenhang betont und auch Faktoren Beachtung schenkt, die wegen ihrer Unauffälligkeit lange gar nicht oder nicht angemessen bei der Konzeption berücksichtigt wurden. Vom Künstlerbuch ausgehend, das begrifflich im Zuge der

¹ Entgegen der geläufigen Redewendung «ein Buch schreiben», verfasst, laut Carrión, ein Autor keine Bücher, sondern Texte. Diese Sichtweise verliert durch neuere Tendenzen der Buchkonzeption zunehmend an Relevanz. So zeigen jüngere Literaturproduktionen, dass Autoren ihre Texte nicht nur mit deutlichem Bewusstsein um ihre Buchgestalt verfassen, sondern buchmediale und -materielle Eigenschaften bereits im Prozess des Schreibens reflektieren. So etwa konzipierte Benjamin Stein mit *Die Leinwand* einen Roman, bei dem ein und dieselbe Geschichte aus zwei Perspektiven geschildert wird, die im Buchkörper aufeinander zulaufen, um sich in der Buchmitte zu treffen. Vgl. Benjamin Stein: *Die Leinwand*, München: C.H.Beck 2010. Als «Wenderoman» bezeichnet, offeriert das Buch zwei Leseweisen. Sichtbar werden sie an den beiden Einbanddeckeln, die gleichermaßen als Titel gestaltet sind.

Konzeptkunst der 1960er Jahre manifest wird, legen zunächst Künstler, zunehmend aber auch Grafiker und Buchgestalter Beispiele vor, die das Buch umfassend als Gestaltungs- und Kommunikationsraum thematisieren. Sie reflektieren dabei eingehend sowohl die Materialität als auch die Medialität und zeigen, dass diese beiden Größen jenseits eines bloß summarischen Aufzählens synergetisch wirken.¹ Hervorgehoben wird im künstlerischen Zugriff des Weiteren die räumliche Dimension des Buches, wobei der Buchraum als Aktionsfeld, als Bühne oder als Ereignisraum bespielt wird. Unterstützt wird diese Erweiterung ins Räumliche einerseits durch eine Metaphorik, die die Natur, ja das menschliche Leben schlechthin als Buch bezeichnet, andererseits durch einen erweiterten Zeichenbegriff, der auch nicht textbasierten Ausdrucksformen mit den an Texten entwickelten Kriterien zu begegnen sucht. Solchen weit ausgreifenden Vermittlungsformen möchte der semiotische Ansatz der Multimodalität gerecht werden, der offenkundig sowohl intermediale Bezüge, Medienkonvergenzen wie auch die Wechselwirkung von Ausdruck und Medium erfasst, jedoch nicht notwendig ein gleichzeitiges Vorkommen aller Faktoren einfordert.²

¹ Eingehende Darstellung finden die Bücher zunächst in den Publikationen von Johanna Drucker, die selbst als Autorin von Künstlerbüchern fungiert und bei Anne Mœglin-Delcroix. Vgl. *Drucker, J. The Century of Artists' Book*, New York: Granary Books 1995, 2004); *Mœglin-Delcroix, A. Esthétique du livre d'artiste 1960–1980. Une introduction à l'art contemporain*, Paris: le mot et le reste 1997, 2012.

² Während Theo van Leeuwen und Gunther Kress Multimodalität primär auf die Interdependenz von Modi und Medien beziehen, versteht Oetken unter Multimodalität das Verhältnis von Bild- zu Sprachtext. Vgl. *Leeuwen, Th. Multimodality, genre and design*. In: Sigrid Norris (Hg.): *Multimodality. Critical Concepts in Linguistics*, Vol. II, *Multimodality – the Beginning of the New Area in Research 2000–2005*, London/New York: Routledge 2016, S. 329–413 und Mareile Oetken: *Wie Bilderbücher erzählen – Analyse*

Die von der New London School ausgehenden Theorien der Multiliterarizität wie auch die eng damit verbundenen Erkenntnisse der Multimodalität tragen dazu bei, das Buch mehr und mehr im Zusammenspiel von Technologien und Kommunikationsformen zu sehen und das produktive Potenzial der wechselseitig einander bedingenden Faktoren unter den Voraussetzungen eines permanenten Wandels zu untersuchen.³ Die unter dem Stichwort Multimedialität thematisierte Wechselwirkung von Artefakt und Medium verleitet dazu, das Verständnis von Textlichkeit auszuweiten und mehr und mehr den materiellen Eigenschaften des Buches zu überantworten. Das Buch bleibt weiterhin Textträger, doch wird der Text mit anderen Mitteln fortgeschrieben, dabei der Gegensatz von Schriftlichkeit und Bildlichkeit ebenso aufgelöst wie der von Form und Inhalt. Speziell am Material wirksam werdende bildkünstlerische Konzepte lassen deutlich werden, wie einem erweiternden Verständnis von Text folgend und jenseits von verbaler Beschreibung, Inhalte zur Sprache kommen. Der dem Buch als gedankliches Konstrukt vorangehende und den Inhalt bildende Text verdinglicht sich im Material und schreibt sich im Buchkörper fort.

Die am Buch erkannte und genutzte Multimodalität findet im künstlerischen Zugriff eine Ausweitung auf ganze Konvolute und Sammlungen; dies jedoch nicht, weil die Aussagekraft des einzelnen Buches nicht mehr ausreicht, sondern um zu demonstrieren, dass die ursächlich mit dem Buch verbundenen Genres sich auch außerhalb des

multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch, Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg 2017, S. 17.

³ Zur New London School und der von ihr untersuchten Multiliteracies vgl. *Cope, B., Kalantzis M.* (Hg): *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*. Routledge: London, 2000; zu Multimodalität vgl. *Norris, S.* (Hg.). *Multimodality. Critical Concepts in Linguistics*. Vol. II. *Multimodality – the Beginning of the New Area in Research 2000–2005*. London – New York: Routledge, 2016.

Buchkörpers narrativ fortschreiben und sich dabei von den typischen Schriftmedien lösen. Dahinter steht eine Auffassung, die den Akt des Lesens nicht allein auf Texte bezieht, sondern – einem erweiterten Textbegriff folgend – jedwede Ausdrucksform als Text begreift. Sie begrenzt die vom Text angestoßene Sinnproduktion nicht länger auf die Kreativität eines als Autor bezeichneten Individuums und begreift den Akt der Rezeption als konstitutiven Prozess.

2. Die Verlagerung der Narration auf das Material

Für eine sich vom Text lösende und zunehmend auf den materiellen Bestand des Buches übertragene Sinnproduktion sind beispielhaft die unter *Charms-Kabinett* subsumierten Konzeptionen des in Moskau beheimateten Künstlers Sergei Jakunin heranzuziehen. Jakunin hat verschiedene Typen von Buch vorgelegt, in denen Texte und textbasierte Binnenstrukturen höchst unterschiedliche Formen aufweisen. Seine Arbeiten sind Beispiele für Textträger, die wesentlich von ihrer Materialität und ihren am Buch orientierten Funktionsweisen bestimmt sind. In diesem Sinne sind sie als Gegenentwürfe zu den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Digitalisierung zu verstehen. Die unter *Charms-Kabinett* gefasste Buchproduktion Jakunins orientiert sich maßgeblich an den Denkweisen des zu seinen Lebzeiten veremten Dichters Daniil Charms. Als relevant erweist sich ein spezifischer Umgang mit dem Schriftmedium, dem ein weit gefasster Text- und Buchbegriff zugrunde liegt. Wesentlichen Anteil am Visualisierungskonzept haben epochal geprägte Stilelemente, die den vom Künstler verwendeten Texten bereits eingeschrieben sind. Hat sich im künstlerischen Zugriff das Buch erst einmal von seiner Funktion emanzipiert, zentrales Medium verbaler Vermittlung zu sein, thematisiert es zunehmend seine Medialität, zugleich aber auch ein partizipatives und performatives Potenzial, das unmittelbar mit ihm verknüpft scheint. Indem nun nicht allein die in den

Texten formulierten Inhalte transformiert, sondern ebenso die dem schriftlichen Ausdruck implizierten Voraussetzungen aufgegriffen werden, wird nochmals an der alten Unterscheidung von Form und Inhalt gerührt, die unmittelbar zur Frage nach der Materialität von Texten führt und dabei auch Medienkonvergenzen berücksichtigt. Anhand der Arbeiten von Jakunin wird deutlich, dass in Texten angelegte Konzeptionen über Materialität und Medialität fortgeschrieben werden können und dass im Umkehrschluss das Schriftmedium insofern in einem neuen Licht erscheint, als nun sein Potenzial durch die Transformation materiell und medial umfassend zugänglich wird.

Sergei Jakunin beginnt Ende der 1980er Jahre mit der Konzeption von Büchern eine unverkennbare, ihm eigene Marke zu entwickeln. Mit dem von ihm geprägten Begriff *Charms-Kabinett* verbindet sich so viel wie ein künstlereigener Verlag, zugleich aber auch eine spezifische Auffassung von Buch und Literatur. Der 1905 als Daniil Ivanovič Juvačov geborene Dichter, der sich unter dem Pseudonym Daniil Charms in die Geschichte der russischen Literatur eingeschrieben hat, wirkte zu Lebzeiten als einer der maßgeblichen Vertreter der künstlerischen Avantgarde in St. Petersburg. Charakteristisch für Charms» Texte sind Absurdität und Alogismus. Im Absurden, so Bertram Müller, komme eine Fremdheit zur Sprache, wie sie sich insbesondere unter der zunehmenden Reglementierung des Lebens unter der Sowjetführung einstelle.¹ So sind auch weniger Charms» Erzählungen absurd, als vielmehr das Leben, das er in ihnen

¹ Bertram Müller: *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*, München: Sagner 1978 S. 33 und S. 34. Vgl. auch Christine Müller-Scholle: *Das russische Drama der Moderne*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992, hier Kapitel zu Charms. Müller-Scholle versucht die Werke der Obëriuten aus dem politisch-historischen Kontext heraus zu verstehen. Vgl. ebd., S. 158.

beschreibt. Die Schilderung einer alltäglichen Situation schlägt unvermittelt durch ein winziges Element, ein scheinbar marginales Detail ins Absurde um, was beim Lesen den Eindruck erweckt, etwas Wesentliches übersehen zu haben, etwa eine hinführende Erklärung, die jedoch im Text einfach fehlt. Der Zusammenhang erscheint fragmentiert, doch eben eine solche Schreibweise entspricht Charms» Auffassung dessen, was der Mensch zu erkennen vermag und was folglich seine Texte widerspiegeln sollen. In einem seiner Notizbücher hält er fest:

Angenommen, die ganze Wahrheit liegt auf der Linie a b, so ist dem Menschen nur ein Teil zu sehen gegeben, höchstens bis zur letzten Möglichkeit c. Möglicherweise kann man mit Äther die eigene Wahrnehmung auf einen anderen Teil der Weltwahrheit erweitern, zum Beispiel, aber ein Urteil über das «Gesehene» wird der Mensch kaum haben können, denn er kennt nur zwei Teile der Welt, die nicht miteinander verbunden sind: a c und d.¹

Die eigentümliche und von Brüchen im Sinn wie im Erzählverlauf geprägte Schreibweise Charms wird für Jakunin zum Stilprinzip und wirkt sich entsprechend auf die Konzeption seiner Bücher aus. Die Subsumierung seines künstlerischen Œuvres unter der Bezeichnung *Charms-Kabinett* ist folglich mit Bedacht gewählt. Über die Bezeichnung suggeriert er, dass sein Werk im Geiste Charms» konzipiert und aus dessen Schaffensraum hervorgegangen ist. Ebenso begründet er über den Bezug zu Charms auch die Besonderheit seiner Buchproduktion. So widmet er sich insbesondere in den Anfängen seines künstlerischen Schaffens den Texten von Charms, um erst später die Literatur von dessen Zeitgenossen und schließlich die anderer literarischer Epochen aufzugreifen.

¹ Zit. in: *Charms, D.* Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924–1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban, Berlin Friedenauer Presse 1992. S. 40.

2.1. Sergei Jakunin: *Čto éto bylo*

Wie für Charms, der seine Texte für Bücher verfasste – wobei zu seinen Lebzeiten nur die um des Broterwerbs Willen für Kinder geschriebenen tatsächlich als solche veröffentlicht wurden –, ist das Buch auch für Jakunin das zentrale Medium. Dabei wird es in seiner Funktion als Textträger in mehrfacher Weise auf den Prüfstand gestellt. Grundsätzlich werden Schrift und Buch nicht allein als inhaltsvermittelnde Medien verstanden, Schriftlichkeit zudem einem semiotischen Zeichenverständnis folgend auf Bilder, Material und Objektsprachlichkeit ausgeweitet. In *Čto éto bylo?* (dt. *Was war das?*) inszeniert Jakunin mit vergleichsweise einfachen Mitteln auf wenigen Seiten den kurzen Text von Charms, verlagert aber die Narration ganz auf Bildteile, die auch die wenigen Worte vereinnahmen.

Siehe Abbildungen 1, 2 am Ende der gesamten Veröffentlichung dieses Artikels in drei Sprachen.

Die Bilder sind in einem besonderen Verfahren gedruckt, bei dem die aus Pappe geschnittenen Motive als Druckstock dienen. Für den Text verwendete Jakunin Bleibuchstaben in unterschiedlichen Formaten. Von Hand einzeln auf das Papier gestempelt, formieren sie sich zu einer dynamischen Zeile entlang der Kontur des Pappschnittes. Der Eindruck von Beweglichkeit wird zusätzlich durch die unterschiedliche Intensität des Drucks unterstrichen, die am Grad der Schwärze der Bildteile ablesbar wird. Der durch das Text-Bild-Verhältnis geweckte Eindruck von Dynamik überträgt sich insofern auf die Seitenabfolge, als in der sequenziellen Abfolge die Formatunterschiede der Bildteile deutlich hervortreten, was einen Wechsel von Fern- und Nahsicht suggeriert. Gegeneinander ausgespielt werden dabei mehrere narrative Faktoren. Dazu gehören neben den Bildmotiven und den Textzeilen durch den Druck verursachte Veränderungen der Oberfläche. Bild- und Textteile prägen sich unterschiedlich

tief in das Papier ein und erzeugen eine Reliefstruktur. Dieser steht eine weitere, von Bild- und Textelementen losgelöste unregelmäßige Papieroberfläche gegenüber, denn vor dem Druck hat der Künstler das verwendete Papier durch Knautschen mit einer an die gerissene Farbschicht eines Ölgemäldes erinnernde Craquelé-Struktur versehen. Aus dem unregelmäßigen Relief resultiert eine eigentümliche Störung des linearen Erzählverlaufs.

Sichtbar wird weiterhin an den scheinbar unvermittelt nebeneinander angeordneten Bildteilen eine Diskontinuität, die umso mehr ins Auge springt, als die Doppelseiten als Gestaltungseinheit gefasst werden, und die einzelnen Elemente formal aufeinander abgestimmt oder sogar strukturell verbunden sind. Jedoch sind gerade die sichtbaren Brüche als intentionaler künstlerische Schachzug zu werten, denn sie heben den dem Dichter eigenen Stil auf eine visuelle Ebene. Mit Blick auf die sich in der Bild-Text-Folge abzeichnenden Stilistik erweist sich bereits der Bucheinband von *Čto éto bylo?* als signifikant, nimmt er doch mit den aus unterschiedlichen Zusammenhängen stammenden Materialien die Fragmentierung von Text und Erzählung vorweg. Verschiedene Papiertypen finden auf Vorder- und Rückseite zusammen, um sich mit einem von einer Hosennaht gezeichneten Stück Stoff am Buchrücken zu einem vollständigen Einband zu vereinen.

2.2. *Sergei Jakunin: Dnevník Charmsa*

In prägnanter Weise tritt die an Charms angelehnte und auf das Buch übertragene künstlerisch-literarische Konzeption bei *Dnevník Charmsa*, (dt. *Charms Tagebuch*) hervor, das Jakunin in mehreren Variationen ausgeführt und von dem er mehrere Bände hervorgebracht hat.

Siehe Abbildungen 3, 4 am Ende der gesamten Veröffentlichung dieses Artikels in drei Sprachen.

Sie zeigen sich in der Verwendung der für Bücher atypischen Materialien wie auch einem schwerfällig anmutenden Mechanismus und kryptischen Zeichen, die die Seiten füllen. Vollständig aus Holzteilen gefertigt, deutlich von Gebrauchsspuren gezeichnet und mit Draht gebunden, erscheinen diese Bücher als Hybride mechanischer Objekte, die mehr von konstruktivistisch-spielerischen Funktionen dominiert werden, als dass sie über buchmediale Eigenschaften verfügen, obwohl letztere in Gänze vorliegen. Ein Einband umschließt eine Abfolge von Seiten, die einer dem Blättern in einem gewöhnlichen Buch entsprechenden Weise gehandhabt werden können. Das Blättern in *Dnevnik Charmsa* geschieht allerdings geräuschvoll, zum einen wegen der spezifischen Materialität, zum anderen wegen der Segmentierung der einzelnen Seiten in Streifen, die, in Zeilen zerfallend, separat umzulegen sind. Beides, sowohl die Referenz auf Akustik als auch die Spezifik der Konstruktion, sind als Anspielungen auf die Charms zugeschriebenen experimentell-absurden Praktiken zu verstehen. Darüber hinaus zeigt die Konzeption deutliche Parallelen zu der 1961 erstmals bei Gallimard erschienenen Ausgabe von Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes*. Queneaus Buch enthält zehn Sonette, deren Verse untereinander kombiniert werden sollen, weshalb jedes Sonett über Schnitte in den Seiten in seine einzelnen Verse aufgespalten ist, die so separat geblättert werden können. Als bedeutsam für das Konzept erweist sich weniger die von Queneau vorangestellte Anweisung für die rechte Handhabung, als vielmehr ein als Motto dienendes Zitat des für seine Zufallsberechnungen bekannt gewordenen Allan M. Turing: «Nur eine Maschine vermag ein für eine andere Maschine geschriebenes Sonett zu würdigen.»¹ Diese Äußerung macht den mit der Kombinatorik

¹ Vgl. Queneau, R. Hunderttausend Milliarden Gedichte. (*Cent mille milliards de poèmes*). Mit einem Nachwort von François Le Lionnais, aus

verknüpften Automatismus deutlich und erinnert damit an die Regularien der Gruppe OULIPO, der Queneau angehörte. Die Gruppe – OULIPO ist das Akronym für «Ouvroir de Littérature Potentielle» («Werkstatt für potentielle Literatur») – verfolgte eine Erweiterung der Sprache durch formale Regeln und eine Neukonzeptionierung textgebundener Medien. Dieser Ansatz lässt sich unmittelbar auf das von Jakunin gestaltete *Charms Tagebuch* übertragen. Als signifikant erweist sich in Jakunins Version die von einer Orientierung an alphabetischen Zeichen absehende «Textlichkeit» wie auch die sichtbar auf ludische Implikation zielende Zerlegung der Buchseiten und des Buchkörpers.

Mit der Zerlegung der Buchseiten wird auch die Integrität des Textes aufgegeben, zugleich aber eine Vernetzung geschaffen, die über eine Kombination der einzelnen Teile seine Ausweitung in Aussicht stellt. Dabei lösen sich einzelnen Zeilen aus dem Seitenzusammenhang, um sich mit den Zeilen anderer Seiten zu verbinden. Das Buch als Ganzes bleibt zwar weiterhin Textträger, garantiert aber nicht länger eine durch Seiten vorgegebene Sequenzialisierung, und damit auch keinen zeitlich oder räumlich determinierten Lektüreverlauf. Vielmehr bezieht die Möglichkeit zeilenweiser Neukombination die Körperlichkeit des Buches ein und lässt im seitenübergreifenden Leseprozess den Text ebenfalls räumlich erscheinen. Die hier angedeutete Verräumlichung des Textes scheint einem durch Verlinkungen in den elektronischen Raum ausgeweiteten Text nicht unähnlich. Beide Vorgehensweisen, die zeilenweise Zerlegung eines integralen Textkörpers wie auch das Auflösen einer kontinuierlichen Narration durch Verlinkung, bedingen Brüche und Diskontinuität.

Darüber hinaus führt Queneaus Beispiel, das die von OULIPO angesprochene Ausweitung des Umgangs mit Texten

dem Französischen übertragen von Ludwig Harig, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984.

nicht nur formal, sondern auch medial aufgreift, unmittelbar auf Jakunins Anliegen hin, der in Charms Texten hervortretenden Denkweise mit formalen Mitteln zu entsprechen.¹ Charms experimenteller Ansatz, der verschiedene Stilmittel und Zeichen verquickt, zeigt sich in der ludischen Auflösung des integralen Buchbestandes und weitet sich auf die Seitenfüllung der Holzbücher aus, die anstelle vertrauter Schriftzeichen und Symbole kleine Gegenstände aufnimmt, zumeist Fundstücke, die in Vertiefungen des Holzes eingelassen sind. Das Spektrum dieser ungewöhnlichen Seitenfüllung reicht von geknautschten Papieren und Knöpfen über Scharniere und Metallfedern bis hin zu Schlüsseln und Schlössern. Die Oberflächengestaltung der Seiten der Holzbücher variiert bei den einzelnen von Jakunin konzipierten und jeweils als *Charms Tagebuch* gefassten Objekten. Etwa sind bei einigen die Hölzer durchbohrt, sodass die Durchbrüche gleichsam das Leitsystem für das «Beschreiben» bereitstellen. Durch die Bohrungen gezogene Schnüre formieren ein eigenes, archaisch anmutendes Zeichensystem, dem wiederum eine dritte von Jakunin vorgelegte Variante mit in das Holz gekerbten, runenartigen Symbolen nahesteht. Mit einem solchen Zeichengebrauch verweist Jakunin auf die bereits durch das Material und die Technik gegebene eigene Aussagekraft. Das grob bearbeitete Holz suggeriert einen archaischen Mystizismus, wie er nicht zuletzt in den Ideen

¹ *Ouvroir de Littérature Potentielle* = *Werkstatt für potentielle Literatur* ist eine sich auf den Surrealismus stützende, 1960 von François Le Lionnais und Raymond Queneau ins Leben gerufene Gruppe, die nach einer Erweiterung literarischer Verfahren strebte, indem sie starr festgelegten formalen Vorgaben folgte, etwa einer Beschränkung des Sprachmaterials oder der Komposition. Zu Oulipo vgl. u. a. Felix Philipp Ingold: *OuLiPo*. Hinweis auf den «Werkkreis für potentielle Literatur». In: *NZZ*, 22. Juni 1984; wieder in: *Von der Heyden-Rynsch*, V. (Hg.) / *Vive la littérature! Französische Literatur der Gegenwart*, München: Carl Hanser Verlag 1989. S. 214–218.

Charms immer wieder aufscheint. Jakunins verschiedenen Versionen von *Charms Tagebuch* unterlaufen also die tradierten buchtypischen Gepflogenheiten in mehrfacher Hinsicht: nicht nur bei dem für Bücher atypischen Materialeinsatz, sondern ebenso beim Zeichenverständnis, das Fundstücken und Gebrauchsmaterialien eine den gedruckten Zeichen ähnliche Aussagekraft zugesteht.

Im Bruch mit tradierten Gepflogenheiten vermitteln Jakunins Holzbücher *Charms Poetik*, die sich, von besonderer Originalität und Erfindungsgeist getragen, weit über das literarische Schaffen des Schriftstellers hinaus in Vorträgen und Performances niederschlug und von den Zeitgenossen wiederholt rezipiert wurde, allen voran von seinen Freunden, dem Philosophen und Musiktheoretiker Jakov Druskin und dem Dichter Aleksandr Vvedenskij. Ihre teils mit unterschiedlichen Anekdoten und Gerüchten durchmischten Berichte lassen auf Eigenarten des Poeten schließen, die schließlich auch in Jakunins buchkünstlerischen Transformationen aufscheinen. So berichtet Wladimir Lifšic von einer seltsamen Maschine in Charms» Zimmer, die dieser selbst aus allerlei Fundstücken gebaut habe, ohne jedoch eine funktionale oder spezifische Absicht zu verfolgen.¹ Die

¹ «Das Zimmer, in dem Charms lebte, war mehr als asketisch eingerichtet. Vielleicht wurde deshalb die Aufmerksamkeit des Besuchers sofort von einem merkwürdigen Gegenstand angezogen, der sich bizarr in einer Ecke auftürmte und aus Eisenstücken, Holzbrettern, leeren Papirosy-Schachteln, Sprungfedern, Fahrradspeichen, Schnüren und Konservendosen bestand. ‚Was ist das?« fragte äußerst verwundert der Besucher. ‚Eine Maschine.« ‚Was für eine Maschine?« ‚Keine bestimmte. Eine Maschine, ganz allgemein.« ‚Ah ...und woher kommt sie?« ‚Ich habe sie selbst zusammengestellt!« antwortete Charms nicht ohne Stolz. ‚Was macht sie denn?« ‚Nichts macht sie.« ‚Wie, nichts?« ‚So, nichts.« ‚Wofür ist sie denn?« ‚Ich wollte nur irgendeine Maschine zu Hause haben« Jakov Druskin zit. in: *Rausch, B.* Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort. In: *Urban, P.* (Hg.): Daniil Charms. Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa, Zürich: Haffmans 1984. S. 249.

tatsächliche oder angebliche Maschine erinnert mit ihrem dysfunktionalen Mechanismus nicht nur an die auf Geräuschproduktion hin konzipierte Blätterfunktion der Holzbücher, sondern reflektiert ebenso die Absurdität, die sich in Charms» Texten wiederfindet. Indem hier die Grenzen von Realität und Fiktion aufgelöst werden, wenn die Erzählung unvermittelt ins Alogische und Absurde umkippt. Das abrupte Umschlagen des Alltäglichen ins Absurde entspricht Charms» Wahrnehmung der sozial-politischen Gegebenheiten, denen er sich konfrontiert sieht. «Die formale Absurdität, das Absurde der Situationen in seinen Texten wie auch der Humor waren Mittel zur Entlarvung des Lebens, Mittel zum Ausdruck der realen Absurdität der automatisierten Existenz», schrieb Druskin.¹

Charms Poetik gründet in der Programmatik der von Nikolaj Zabolockij ins Leben gerufenen Gruppe OBERIU, deren Mitglied Charms seit ihrer Gründung 1927 war.² Ziel der Gruppe war es, die Vielfalt an Möglichkeiten, die sich mit den verschiedenen Ausdrucksformen von Kunst, mit Literatur, Theater, Film und Musik boten, umfassend zu berücksichtigen und damit dem Experimentellen breiten Raum einzuräumen. Diese Auffassung schlägt sich in Charms' Aufzeichnungen nieder. Insbesondere seine Notizbücher machen das vielfältige Referenzsystem sichtbar, auf das sich sein literarisch-künstlerisches Schaffen stützt und das schließlich in Jakunins Arbeiten seinen buchkünstlerisch transformierten Ausdruck findet. Die ludischen Qualitäten, die ungewöhnliche Materialität und die nicht weniger ungewöhnlichen Eintragungen in Jakunins Holzbüchern erscheinen wie ein

¹ Druskin, Ya. Über Daniil Charms. Zit. in: Charms, D. Die Kunst ist ein Schrank (Anm. 11). S. 5–10, hier S. 6

² OBERIU steht für Ob'edinenie realnogo iskusstva (Объединение реального искусства) und bedeutet so viel wie «Vereinigung einer realen Kunst».

unmittelbarer Reflex auf das teils chaotische Nebeneinander von Stichworten, Skizzen und mathematischen Formeln in Charms» Notizen.¹ Darüber hinaus rührt das kombinatorische Spiel der in Streifen aufgelösten Seiten von Jakunins Büchern an ein performatives Element, das Charms als essentiell für die Vermittlung seiner Texte erachtete. Von seinem ersten öffentlichen Auftritt, der am 24. Januar 1928 im Haus der Presse in Leningrad stattfand, wird berichtet, dass Charms sich auf einem Schrank sitzend auf die Bühne tragen ließ, während er seine Verse deklamierte.² Der Schrank diene als Metapher für die im Manifest der Obëriuten aufgenommene Losung «Die Kunst ist ein Schrank». Sie soll an die Ausgrenzung der Kunst aus dem Leben erinnern, vielleicht auch an die Isolierung der Mitglieder von OBERIU.³

Auf die mit dem Schrank assoziierte Metapher greift auch Jakunin wiederholt zurück, und das nicht nur über die Materialäquivalenz seiner Holzbücher. Auch das klaustrophobische Moment, das sich mit dem Schrank verbindet, wird von ihm inszeniert. In seine zu Installationen ausgeweitete Konzeption integriert er häufig ein Objekt, das in wortwörtlicher Umsetzung von «Charms» Kabinett» einen Raum oder vielmehr ein Gehäuse vorstellt, das in seiner Ausstattung mit einem Sammelsurium von Fundstücken den

¹ Vgl. Daniil Charms: Notizbücher Teil 1 (russ. *Хармс, Д. Записные книжки. Часть 1*). СПб., Гуманитарное агентство, 2002).

² Rausch erwähnt, dass von dem Abend nur eine kurze Beschreibung existiert und greift daraus die etwas lapidare Aussage «ein Augenzeuge berichtet». Vgl. *Rausch, B. Daniil Charms* (Anm. 14). S. 242.

³ Lehmann führt außerdem an, dass es sich bei «Iskusstvo kak žkaf» um eine Persiflage von Viktor Šklovskijs Theorem von der Kunst als Verfahren handeln könne. Im entsprechenden Text sucht er eine Abgrenzung der Kunst zur Mimesis-Ästhetik. Kunst sei autonom und reflektiere Wahrnehmungsprozesse. Vgl. *Lehmann, G. Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal: Arco Verlag 2010. S. 152 u. 523.

Inhalten der Holzbücher nicht unähnlich ist. Wiederum liefern bewegliche Teile einen ludischen Zugang, wiederum verbinden sie sich mit akustischen Elementen und nicht selten wird ein Mechanismus ausgelöst, der eine dysfunktionale Apparatur in eine perpetuierende Bewegung versetzt. Und über entsprechende Bezeichnungen werden die Installationen zur literarisch-künstlerischen Produktion in Beziehung gesetzt. Die bereits in den als *Charms Tagebuch* bezeichneten Büchern vermittelte Atmosphäre findet sich also, lediglich räumlich ausgeweitet, in den Kabinetten wieder. *Charms-Kabinett*, indifferent zwischen Buch- und Realraum schwankend, eröffnet somit einen breiten medialen Zugang zu Charms» Texten, der nicht nur verdeutlicht, welche Faktoren über die konkrete Textlichkeit hinaus sinnstiftend wirken, sondern ebenso zeigt, dass ein Text, zumal ein literarischer, über mehr Eigenschaften verfügt als seine bloße Buchstäblichkeit.¹ So wenig nun die Arbeiten Jakunins auf Schriftlichkeit zielen oder eine unmittelbare Transposition der Texte Charms» anstreben, so sehr reagieren sie auf den kontextuellen Rahmen, aus dem Charms' Schaffen hervorgeht. Anstelle einer atmosphärischen Schilderung oder eines Abbildens von Charms» Denkweisen liefern sie einen sinnlich umfassenden Zugang. Mit ihren spezifischen Materialien adressieren sie die haptische Erfahrung, während die beweglichen Elemente auf Partizipation zielen und in ihrem Zusammenwirken die über die Medialität und Materialität zur Verfügung gestellten Möglichkeiten in jeder Hinsicht der von Obériuten eingeforderten Entgrenzung zuarbeiten.

¹ Nicht zuletzt lässt die Bezeichnung «Charms-Kabinett» offen, ob Charms» Kabinett einen virtuellen Raum bezeichnet, der die künstlereigene Buchproduktion aufnimmt oder nicht vielmehr einen Raum, der der Vorstellung von Charms Schaffenswelt entspricht, indem er anstrebt, dem kreativen Potenzial des Schriftstellers Ausdruck zu verleihen.

2.3. Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat

Über die ausgeprägte Betonung von Materialeigenschaften und -funktionen sucht Jakunin mit seinen Objekten zeitgeschichtlichen Eigenarten zu entsprechen, denn einerseits bestimmen repressive Maßnahmen das Leben und Schaffen der nonkonformen Mitglieder der Gruppe Obëriu, andererseits sucht er auch die dem Dichter zugesprochenen individualtypischen Merkmale zu integrieren und für die gegenwärtige Rezeption sinnlich aufzubereiten. Der sich vom Textbestand lösende, die kontextuellen Faktoren berücksichtigende konzeptionelle Ansatz findet sich über die unter *Charms Tagebuch* gefassten Objekte hinaus in weiteren Arbeiten Jakunins realisiert, beispielsweise im *Tagebuch des Azamat*, das sich auf Mikhail Lermontovs Roman *Ein Held unserer Zeit* bezieht.¹ Wie *Charms Tagebuch* verzichtet auch das *Tagebuch des Azamat* gänzlich auf Text, um stattdessen der Materialität einen umso größeren Stellenwert einzuräumen. Die einen alten Kodex mit schwerem Holzeinband und vom Alter gedunkelten Seiten simulierende Aufbereitung suggeriert, es könne sich bei dem vorliegenden Künstlerbuch um ein originales Notizbuch einer der im Roman auftretenden Figuren handeln. Tatsächlich jedoch gibt es bei Lermontov kein Tagebuch von Azamat. Azamat ist vielmehr eine Nebenfigur, die im ersten der insgesamt fünf Romanteile nur in einer Episode ihren Auftritt hat und danach nicht mehr erwähnt wird. Jakunins Konzept ist also rein fiktiv, bestenfalls verweist die im Titel aufscheinende Assoziation eines Tagebuchs auf die drei letzten Teile von Lermontovs Roman, die tatsächlich als Tagebuchaufzeichnungen abgefasst sind,

¹ Sergei Jakunin: *Dnevnik Azamata* (Дневник Азамата), 2012, 52 Blatt aus Karton, Einband aus Pappmaché und Mischtechnik, ca. 37,5 x 20,2 x 4,8 cm (präzise Maßangaben sind aufgrund der Unregelmäßigkeiten der Seiten nicht möglich). Auch die Dicke des Buches unterscheidet sich an Bund und Schnitt erheblich.

jedoch als die des Protagonisten Pečorin, der mit dem im Romantitel genannten Helden identisch ist. In der buchkünstlerischen Umsetzung steht somit keine Rekonstruktion der Romanhandlung zur Disposition, sondern eine Visualisierung konzeptioneller Grundlagen. Dies geschieht zum einen durch Zeichnungen, mit denen der Künstler atmosphärisch auf Schilderungen der Romangeschehnisse reagiert, die zugleich aber auch nahelegen, diverse Protagonisten hätten hier flüchtig ihre Impressionen fixiert. Zum anderen erhalten die unregelmäßigen Seitenformate eine sinnstiftende Bedeutung. Einige erscheinen, weil mit dem Buchformat übereinstimmend, vollständig, andere hingegen sind auf die Hälfte der Buchgröße reduziert und muten dadurch wie ein Fragment an, das lediglich für ein flüchtiges Notat taugt. Ein solcher Eindruck wird zusätzlich durch gerissene und schräg verlaufende Seitenkanten verstärkt. Die in Lermontovs Roman bisweilen geschilderte Aggressivität scheint sich förmlich auf das Material übertragen zu haben.

Gleichzeitig bedingt die Unregelmäßigkeit der Seitenformate aber auch, dass sich die in das Buch aufgenommenen Motive zumeist erst beim Blättern zusammenfügen, nicht zuletzt auch deshalb, weil etliche Seiten in mehrere Teile zerlegt und separiert umzublättern sind.

Siehe Abbildungen 5, 6 am Ende der gesamten Veröffentlichung dieses Artikels in drei Sprachen.

Mit diesem Kunstgriff entspricht der Künstler in mehrfacher Hinsicht dem Romanautor. So bekundet sich im Fragmentarischen der Versuch des Künstlers, eine Figur zu rekonstruieren, die im Roman selbst nur einen kurzen Auftritt hat und weitgehend unscharf bleibt. Anhand von Jakunins Umsetzung wird erst beim Blättern aus Teilen das Motiv komplementiert und dabei ein Konzept sinnlich erfahrbar,

dessen unmittelbares Äquivalent sich in der Struktur von Lermontovs Roman findet. Zusammengeführt werden im Roman fünf nur durch die Hauptfigur miteinander verbundene Novellen, die aus dem Blickwinkel dreier Erzähler mitgeteilt werden, von denen einer der Verfasser des für den zweiten Teil relevanten Tagebuches ist. Zerfällt der Roman dadurch zunächst in ein additives Nebeneinander verschiedener Ereignisfelder, wird über die wechselnde Perspektivierung der Hauptfigur letztendlich jedoch der narrative Zusammenhang hergestellt. Außer der Fragmentierung ist weiterhin die stilistische und inhaltliche Heterogenität der in Jakunins Buch vorliegenden Zeichnungen als Reflex auf die Konzeption des Romans zu sehen, in dem sich die wechselnden Standpunkte mit wechselnden Stilen verbinden, Naturbetrachtung, Personenschilderung und Reflexion einander ablösen.

Die Verquickung der Romankonzeption mit der gestalterischen Ausführung des Künstlerbuches führt schließlich für den Rezipienten zur zunehmenden Auflösung des Verhältnisses von Darstellung und Beschreibung. Vor allem auch mit Blick auf den eigenen Standpunkt, wird ihm, dem Rezipienten, durch das Material, nicht zuletzt auch durch die Spuren des Gebrauchs, der Eindruck vermittelt, er halte eines der in Lermontovs Text erwähnten Tagebücher in den Händen und verfolge anhand der Skizzen den Ablauf eines Geschehens, dessen Bezugspunkte er nicht mehr ermitteln kann. Im Künstlerbuch scheinen die Notizen des Autors mit denen seiner Helden und schließlich denen des Künstlers zu verschmelzen.

Die Beispiele zeigen, wie sehr Form und Inhalt in eins fallen, somit der Buchkörper nicht bloß als Träger eines Textes im Sinne eines inhaltskonstituierenden Faktors fungiert, sondern selbst Teil dieses Textes ist bzw. den Inhalt qua seiner materiellen und medialen Eigenschaften hervorbringt. Jakunins Bücher lassen zudem deutlich werden, in welchem Maße transformative Prozesse sinnstiftend beteiligt sind. Zwar gehen sie von einem Text aus, sei es, dass sie ihn als

Inspiration nutzen, sei es, dass sie gestalterisch auf ihn reagieren, doch in keinem Fall finden die Textinhalte in das Künstlerbuch anders Eingang als in einer künstlerisch transformierten und von jeglicher Textlichkeit absehenden Umsetzung. Materialisiert werden vielmehr atmosphärische Elemente der Textproduktion oder der Erzählhandlung implizierte Faktoren. Indem nun aber die Buchinhalte mit ihrer Materialität und Medialität gleichzeitig die produktive Umgebung des Autors und Künstlers aufgreifen und in den Raum der Ausstellung transferieren, lösen sie die Grenze zwischen Buchraum und Realraum auf.

Jakunin geht von literarischen Texten aus, um mit *Charms-Kabinett* sowohl als Verlag wie auch als installative Vergegenständlichung des Konzeptionsraums aufzuzeigen, dass Literatur formal nicht allein in der Buchstäblichkeit des Textes erscheint, sondern, wie bereits durch das Theater seit jeher vertraut, im Raum eine Vergegenständlichung und sogar Materialisierung erfahren kann und dabei die Entstehungsvoraussetzungen impliziert und zur Anschauung bringt. Die von Jakunin entwickelten Konzeptionen einer Materialisierung der an und für sich immateriellen Narration erhellen die komplexen Zusammenhänge eines von wechselweisen Bezügen und Verweisungen von Schriftlichkeit und Dinglichkeit bedingten Systems.

Gerade durch die dezidierte Einbeziehung von Materialien als text- und sinnkonstituierende Erzähleinheiten im Buchkörper bezieht Jakunin eine Position in der vom Medienwandel tangierten Diskussion, die sich für die materielle Integrität des Buches ausspricht. Die Art und Weise, wie er textbasierte Inhalte aufgreift und im Buch inszeniert, sind ohne die konkrete Materialität kaum denkbar. So sehr sich auch die medialen Funktionen mit digitalen Mitteln simulieren ließen, bliebe doch der über das Material gegebene Bezug auf die kontextuellen Voraussetzungen der Texte offen. Der Charms Werk konstituierende experimentelle Ansatz bliebe weiterhin schriftlich tradierte Episode. In den

Buchobjekten von *Charms-Kabinett* hingegen wird er materiell fassbar. Während der konkrete Buchkörper Inhalt und Form zu einer untrennbaren Einheit zusammenfasst, würde sich der Zusammenhalt bei einer digitalen Umsetzung spätestens im Prozess der Rezeption verlieren, bei der der Inhalt über ein Lesemedium zugänglich wird, das selbst nicht das Buch ist, dieses bestenfalls nur simuliert. Beim E-Book oder beim Reader fallen die einzelne Buchseite und das gesamte Buch auf der Bildschirmoberfläche zusammen. Körperliche Ausdehnung wird ebenso wenig erfahrbar wie materialbedingte Beschaffenheit.

3. Sinnstiftung durch mediale Ausweitung des Text- und Inhaltsträgers

Dass bei der künstlerischen Nutzung des Mediums Buch die Integrität von Form und Inhalt nicht notwendig an das physische Material des Buchkörpers gebunden sein muss, das Buch nur in eingeschränktem Maße als Schrift- und Inhaltsträger fungiert, zeigen Arbeiten des in Nischni Nowgorod beheimateten Künstlers Evgenij Strelkov. Bei den von ihm konzipierten Künstlerbüchern fungieren digitale Medien sinnerweiternd. Als Beispiel ist die Arbeit *Tretja idea* (dt. *Der dritte Gedanke*) anzuführen.¹ Der Titel geht auf den Physiker Andrej Sacharov zurück, der in seinen Erinnerungen den Entwicklungsprozess der Wasserstoffbombe beschrieben hat, dabei jedoch wenig konkret werden konnte, da die Forschungen seines Teams als Militäргеheimnis eingestuft wurden.² In seinen später in der Verbannung in Nischni

¹ Evgenij Strelkov: *Der dritte Gedanke*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, Videoaufnahme mit Musik von Igor Kolesov, 33,5 x 23,5 cm, Nižnii Novgorod: Dirizabl 2015.

² Andrej Sacharov schrieb seine Erinnerungen in der Verbannung in Gorki, das nach 1990 wieder in Nischni Nowgorod umbenannt wurde: «... именно в Сарове нам пришла, третья идея», позволившая создать

Nowgorod verfassten Memoiren führt er aus, dass die während der Kernspaltungsversuche als Röntgenstrahlung freigesetzte Energie nicht allein den Wasserstoff erhitzt und eine thermonukleare Reaktion auslöst, sondern zudem nicht unerhebliche Anteile der Röntgenstrahlung in die Atmosphäre entweichen. Anliegen des Forscherteams war es, zu klären, wie die gesamte Energie in einem Sprengkörper gebündelt und für die Detonation genutzt werden könne, und zu überlegen, welche Maßnahmen für die physische Aufarbeitung in Frage kämen, um im Endergebnis mit einer wirkungsvollen Waffe das militärische Gleichgewicht der Großmächte zu kontrollieren. Erste Schritte zur Entwicklung einer solchen nuklearen Waffe waren bereits während des Zweiten Weltkrieges erfolgt und entscheidende Überlegungen sowohl von Vitalij Ginzburg als auch von Sacharov geäußert worden, weshalb Sacharov, als 1954 mit der Formulierung der zentralen Arbeitsschritte der Durchbruch erfolgte, von einer «dritten Idee» sprach.

Das Forscherteam war 1947 in ein als «Polygon Arsamas-16» bezeichnetes Territorium entsandt worden, das, weit genug von größeren Städten gelegen, für Entwicklung und Experimente mit nuklearer Technologie diene. Auf dem Gelände hatte sich bis zur Revolution 1917 das Kloster des Heiligen Serafim von Sarov befunden. Die leerstehende Kirche

термоядерную бомбу.» Ausdrücklich in Sarov kam der «dritte Gedanke» auf, der die nukleare Bombe ermöglichte (Übersetzung VH). Vgl. Библиотека⁵ В популярных журналах⁴ «Троицкий вариант»⁵ №4, 2018⁶ (Bibliothek im populären Journals Troitzkij variant, Nr. 4, 2018) In: (07.07.2019).

³ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka

⁴ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly

⁵ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly/gazeta_troitskiy_variant

⁶ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433998/Troitskiy_variant_Nauka_4_248_27_febralya_2018_goda

bildete nun das Zentrum der neuen atomaren Basis. Die nuklearen Versuche wurden unterirdisch ausgeführt, was jedoch nicht verhinderte, dass die Bausubstanz der Klosteranlage beschädigt wurde, sodass die Kirche schließlich abgerissen und dabei die Ikonostase zerstört wurde.

Strelkovs Buch greift nun die Geschehnisse um das Forschungszentrum auf, verkehrt aber den Blickwinkel, indem es die Auswirkung der in die Atmosphäre getretenen Röntgenstrahlung darstellt, die für die Forschung zunächst nur untergeordnete Rolle spielte. Es geht also darum, die Publikation als Ausdrucksträger eines nicht sinnlichen, jedoch wirkungsmächtigen Phänomens zu nutzen und Qualitäten hervorzukehren, die sich einer deskriptiven Erfassung entziehen. Dem Konzept folgend, dem Unsichtbaren Ausdruck zu verleihen, stellt Strelkov die verschwundene Ikonostase ins Zentrum seines Buches. Dabei konzentriert er sich auf die Deesis-Gruppe, die in der Mitte der Ikonenwand angeordnete Darstellung der Hauptheiligen. Da es sich bei den einzelnen Heiligenbildnissen, obgleich in der Ikonostase zu einer Einheit verschmolzen, jeweils um eigenständige Ikonen handelt, verzichtet Strelkov darauf, sie in seiner Publikation durch eine Buchbindung zu verknüpfen, um sie stattdessen lose in einer Mappe zusammenzufassen.

Siehe Abbildungen 7, 8, 9 am Ende der gesamten Veröffentlichung dieses Artikels in drei Sprachen.

Die Bildtafeln zeigen nebeneinander die Erzengel, die Apostel und die Gottesgebälerin, doch sind ihre Körper wie von Röntgenstrahlen durchleuchtet wiedergegeben, denn unter den Gewändern der Figuren scheinen die Skelette auf. Die Darstellung orientiert sich am installativen Zusammenhang des Werkes, bei dem die gleichen Motive auf transparenten Folien in einem Leuchtkasten zur Ausstellung kamen und darüber den Eindruck von echten Röntgenaufnahmen suggerierten.

Der vom Künstler verfasste, den Hintergrund seines Konzeptes erhellende Text ist auf der Innenseite der als Einband für die Blattfolge dienenden Mappe abgedruckt.¹ An dieser Stelle erscheint er als Paratext, der zwar zur Publikation gehört, aber keine inhaltskonstituierende Funktion hat. Die eigentliche Erzählung hingegen verlagert Strelkov auf einen Datenträger mit einer Filmaufnahme. Diese zeigt in einer dreiminütigen Sequenz die Formation eines Explosionsspilzes, wie er bei der Zündung einer Wasserstoffbombe entsteht.

¹ При разработке водородной бомбы в 1950-е годы на закрытом научном полигоне Арзамас-16, занявшем Саровский монастырь, была сформулирована «третья идея». Именно так засекретил её в своих дневниках один из главных разработчиков бомбы академик Андрей Сахаров. Суть «третьей идеи» — использование мощного рентгеновского излучения атомного взрыва для запуска термоядерной реакции в бомбе. В результате серии модельных подземных взрывов на полигоне был повреждён и вскоре разобран Успенский собор бывшего монастыря, иконостас собора был уничтожен. Словно просвеченные рентгеном фигуры деисусного чина исчезнувшего иконостаса — и напоминание об этой драматичной истории, и метафора всепроникающего света, идущего от Спасителя... Während der Entwicklung der Wasserstoffbombe in den 1950er Jahren innerhalb des geschlossenen, nur für die Wissenschaftler zugängigen Polygons Arzamas-16, in dem sich das Sarov-Kloster befand, wurde die «dritte Idee» formuliert. Unter dieser Bezeichnung verschlüsselt einer der führenden Wissenschaftler, Andrej Dmitrij Sacharov, in seinen Tagebuchaufzeichnungen einen der Kernpunkte. Unter der «dritten Idee» verbarg sich die Frage, wie die gewaltige Röntgenstrahlung, die bei den nuklearen Versuchen freigesetzt wurde, für die thermonukleare Zündung der Bombe genutzt werden konnte. Infolge einer Reihe von unterirdischen nuklearen Zündungen wurde die Uspenskij Kirche des Klosters beschädigt und bald darauf abgerissen und die Ikonostase zerstört. Die Figuren der Deesis-Reihe erscheinen von Röntgenstrahlen durchleuchtet. Dies und der Rückbezug auf die dramatische Geschichte, die sich an die Entwicklung der Bombe knüpft, zusammen mit der Metaphorik des alledurchleuchtenden Lichtes ... (Übersetzung VH).

Unterlegt ist der Film von einer Tonspur, auf der die Laute zu hören sind, die an eine A-capella-Darbietung erinnern.¹ Die Musik assoziiert einerseits die getragenen Klänge orthodoxer Kirchenmusik und korrespondiert andererseits mit der stark verlangsamten Aufnahme des Explosionsverlaufes, der gleichsam wie eingefroren erscheint. Lediglich der Tonstreifen vermittelt einen transitiven Verlauf, der sich wiederum dem filmischen Ablauf mitteilt. Gleichzeitig aber ruft eben diese Tonspur die Atmosphäre des Kirchenraumes mit seiner Ikonostase in Erinnerung, der zum Zeitpunkt der Explosion nicht mehr bestand. Lediglich die Bilder von Strelkov bewahren noch eine Erinnerung an ihn. Durchleuchtet von Röntgenstrahlen konnotieren sie ein göttliches Licht, das Rettung verspricht. Doch verknüpft mit der Explosion erscheint das hier aufgerufene Erlösungsversprechen zweifelhaft, seine Grundgedanken ins Gegenteil verkehrt. So sarkastisch einerseits die Verknüpfung einer Erlösung der Menschheit durch die Wasserstoffbombe anmutet, rekuriert sie andererseits auf die ursprüngliche, die atomaren Entwicklungen motivierende Auffassung. Sacharov war anfänglich davon überzeugt, dass nur die atomare Aufrüstung das Kräftegleichgewicht der Supermächte soweit aufrecht hielt, dass ein Krieg verhindert würde.

Im Falle von *Die dritte Idee* bestehen also zwei medial unterschiedene Textträger nebeneinander, die über ihre jeweils spezifischen Möglichkeiten synergetisch und darüber werkkonstituierend wirken. Die im jeweiligen Medium getroffenen Aussagen summieren sich nicht lediglich auf, vielmehr befördern sie sich wechselseitig, sodass erst aus der Zusammenschau die mit dem Werk intendierte Aussage sinnfällig wird. Digitale und analoge Vermittlungsform interagieren insofern, als die Videoaufnahme eine Assoziation auslöst, die das Bild an die gedruckten Motive des Buches

¹ Die Komposition stammt von Igor Kolesov.

rückbindet. Vermittelnd wirkt der Ton, der neben statischem und bewegtem Bild als drittes Vermittlungselement hinzukommt. Alle Medien wirken inhaltskonstituierend, ohne sich jedoch auf Text zu stützen. Der einzige überhaupt vorhandene Text ist so platziert, dass er wie aus dem Erzählablauf ausgegliedert erscheint.

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT¹

THE BOOK BODY AS A MEANINGFUL PART OF THE NARRATIVE FOR TRANSFERRING THE NARRATION ON THE MATERIAL

Translated from German by Daria Dzikevich, Sergey Dzikevich²

Abstract

Digitalization changes the material of text. Does the content change as well, especially, if the content is not transmitted by the text alone? This question is important mainly for artist's books, that are becoming increasingly popular. An artist's book displays its content not with the text alone. The material part is equally substantial for the meaning of the integral work. The difference of form and material is suspended — this difference characterized the book for a long time. Text, picture, form and material are contributions to the content and even forward the spirit of the text. How the material can continue the contents, that are given by a real or latent subtext, will be demonstrated on examples of Russian contemporary artist's books.

Key words

Text, book, meaning, interpretation, reception, communication.

¹ *Viola Hildebrand-Schat*, PhD, is a specialist in art and literature studies. She is a lecturer at Goete University in Frankfurt-am-Main and Lomonosov Moscow State University. Her main research interests include the correlations between the text and the image, in particular the artistic appearance of books. For more information: www.hdschat.de.

² *Sergey Dzikevich* — PhD, AU Editor-in-Chief; *Daria Dzikevich* — PhD, a historian of philosophy and designer.

*Preliminary considerations on the difference in form and content
and redetermination of the book as a text carrier*

The examination of written media is exposed to a strange duality, which is already implied in the term, namely the collapse of an immateriality given with the textual content and a very concrete materiality in which the content is manifested in the book. However, the material parts of texts are quickly overlooked in favor of their content, which has the consequence that for centuries the prioritization of text content has promoted the view of books as primarily font-based media without giving the material its own expressive value. Although examples of a well-timed coordination of form and content can be traced far back, even specially designed typefaces have been documented for special editions since the 16th century — such as certain antique styles for classic texts or the Chaucer designed by William Morris for the works of *Geoffrey Chaucer Type*, the ongoing digitization processes of documents seem to underpin a view that differentiates between content on the one hand and materiality on the other.¹

Re-perspective of books which eliminates differences was found at the beginning of the 20th century in the various considerations on book concepts by Stéphane Mallarmé and their reflection by Maurice Blanchot.² With the typographic production of his poem *Un coup de dés* in 1897 Mallarmé had

¹ Early examples are the antiquarian typefaces designed by Nicolas Jensen and Aldus Manutius in Italy or Claude Garamond in France, which detach themselves from the style of the chisel to give the humanistic texts of their time an appropriate appearance. In 1893, William Morris specially designed a typeface for the edition of Geoffrey Chaucer's works he planned, which he referred to as *Chaucer Type* with a clear reference to an integral connection between content and form.

² *Blanchot, M. Où va la littérature // Le livre à venir, 2. Aufl. Paris: Gallimard, 1959. P. 326–358.*

demonstrated the importance of the typeface as well as that of the space left free between the text passages. By conceiving the text as a kind of notation that does justice to the tonal values and makes the acoustic content of the text structure visible in the typeface, he reveals what effect the material side of the typeface has and how even the unprinted areas in the typographical appearance are significant. The obviously free spaces between the lines and words not only give space to the writing, but also allow the material that serves as the medium for the writing to emerge. The white parts of the paper appear like a resonance field in which the sound of the words can literally reverberate. Manuscripts from the collection of Mallarmés, sifted after his death by Jacques Scherer and titled *Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, further considerations that encompass the traditional book space become clear.¹ Among the various shapes that a book can take Mallarmé repeatedly uses the term «bloc» with which he expresses his idea of volume, of the space-consuming dimension of the book he has designed.²

Mallarmé's conception is an example of an understanding of text the meaning of which is not only constituted by content linked to the literal. However, it is neither the first nor the only one. Rather, it is based on a tradition that can be traced back to the *Carmina figurata* of Antiquity and is particularly revitalized in the Romantic era. One of the things to think about is Laurence Sterne's novel *Tristram Shandy* in which the author brings up gaps and material peculiarities such as marbled paper.

¹ Scherer, J. *Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris: Gallimard 1957.

² See pages 39 and 40 of *Le Livre*, cit. in: Scherer, J. *Le livre de Mallarmé*. P. 53. Mallarmé's views differ from those of the Romantics in concretizing his ideas about the book. Although equally universal, the book concepts that emerge in the Romantic period are largely metaphorical, for example in the book of nature.

The early manifestation of a comprehensive design, which not only lends the content a framework but makes a statement in accordance with it, becomes a creed for book design that has redefined the handling of text and books at least since the advent of the artist's book. It is certainly no coincidence that the importance of the book as an integral medium supported by both immateriality and materiality is focused under the term of the artist's book at a time when technologies such as copiers and computers are being used for the first time in artistic production. The question of form and content will be discussed again in almost the same period. In a statement titled *The New Art of Making Books* and first published in Spanish in the *Kontext/Plural* magazine in Mexico City Ulises Carrión emphasized the distinction between text and book.¹ He emphasizes that texts alone do not make up books. In six sections he firstly listed elements that constituted the book in order later to answer the question he fixed as to what a book was and how it differed from a text. According to him successive pages not only imply media and material qualities but also incorporate a spatial and temporal dimension expressing the essence of the book. A text only gets shape and material substance through its written fixation.² As banal as

¹ See Ulises Carrión's original in: *Kontext*. 1975. No. 6–7. Later it was reprinted in: *Lyons, J.* (ed.): *Artists'Books. A Critical Anthology and Sourcebook*. Layton: Peregrine Smith Books, 1985, and once again in 1992 again: *Schraenen, G.* (ed.): *Ulises Carrión: We have won! Haven't we?* Amsterdam: Museum Fodor, 1992. In 1982 the text was printed in German version in the magazine *Wolkenkratzer* (No. 3/82).

² In opposition to the common phrase «to write a book» according to Carrión an author does not write books but texts. This perspective is becoming less relevant due to recent trends in book design. Recent literary productions show that authors not only write their texts with a clear awareness of their book design but also reflect on book media and material properties in the process of writing. Benjamin Stein, for example, conceived a novel in *The Canvas (Die Leinwand)* in which one and the same story is portrayed from two

Carrión's presentations may appear from today's perspective they nevertheless disclose the usual undifferentiated use of terms such as text, books and reading which quickly leads to an equation of the fundamentally and essentially different aspects and thereby the respective meaningful parts of the immaterial and the material blurs.

With Mallarmé, and at the latest with Carrión, awareness was established that there was no longer difference between the form and content of a book but the form emphasized the integral context and also paid attention to factors that, due to their unobtrusiveness, had long been neglected or not adequately taken into account in the conception of a book. Starting from the artist's book which conceptually manifests itself in the course of the conceptual art of the 1960s when artists and increasingly also graphic artists and book designers provide examples that extensively address the book as a space for design and communication. They reflect both materiality and mediality in detail and show that these two sizes have a synergetic effect beyond a mere summation.³ The artistic dimension also emphasizes the spatial dimension of the book, with the book space being used as a field of action, as a stage or as an event space. This expansion into space is supported on the one hand by a metaphor that describes nature, indeed human life par excellence, as a book, and on the other hand by an expanded concept of signs that also tries to counter

perspectives that converge in the book body in order to meet in the middle of the book. See: *Stein, B.* Die Leinwand, München: C.H.Beck 2010. Called «reversible novel» («Wenderoman»), the book offers two ways of reading. They are visible on the two covers which are designed as titles.

³ The books are first described in detail in the publications by Johanna Drucker who herself is the author of artist books, and by Anne Mœglin-Delcroix. See: *Drucker, J.* The Century of Artists «Book, New York: Granary Books 1995 (20042); *Mœglin-Delcroix, A.* Esthétique du livre d'artiste 1960–1980. Une introduction à l'art contemporain, Paris: Le mot et le reste, 1997 (2012).

non-text-based forms of expression with the criteria developed on texts. The semiotic approach of multimodality wants to do justice to such far-reaching forms of mediation which obviously covers intermedial references, media convergences as well as the interaction of expression and medium but does not necessarily require a simultaneous occurrence of all factors.¹

The theories of multiliterarity emanating from the New London School as well as the closely related knowledge of multimodality help to see the book more and more in the interplay of technologies and forms of communication and the productive potential of the mutually interdependent factors under the conditions of permanent investigated transformation.² The interaction of artefact and medium which is discussed under the keyword multimedia leads to an expansion of the understanding of textuality and more and more responsibility for the material properties of the book. The book continues to be a medium of text, but the text is continued by other means, thereby resolving the contrast

¹ While Theo van Leeuwen and Gunther Kress multimodality primarily refer to the interdependence of modes and media Mareile Oetken understands multimodality as the relationship between image and language text. See *Van Leeuwen, Th. Multimodality, Genre and Design // Norris, S. (ed.): Multimodality. Critical Concepts in Linguistics. Vol. II. Multimodality – the Beginning of the New Area in Research 2000–2005. London – New York: Routledge, 2016. P. 329–413 and Oetken, M.: Wie Bilderbücher erzählen – Analyse multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg 2017. S. 17.*

² On the New London School and the multiliteracies it examined, cf.: *Cope, B., Kalantzis M., (ed.) Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures. Routledge: London, 2000; for multimodality cf.: Norris, S. (ed.). Multimodality. Critical Concepts in Linguistics. Vol. II. Multimodality – the Beginning of the New Area in Research 2000–2005. London – New York: Routledge, 2016.*

between written and pictorial as well as form and content. Artistic concepts that become particularly effective in the material make it clear, how following an expanded understanding of text and beyond verbal description a content comes up. The text that precedes the book as an intellectual construct and forms the content is reified in the material and is continued in the book body.

The multimodality recognized and used in the book is extended to entire collections and collections in artistic terms; however, this is not because the meaning of the individual book is no longer sufficient but rather to demonstrate that the genres causally associated with the book continue to narrate outside the body of the book and thereby detach themselves from the typical written media. Behind this is a view that the act of reading does not relate solely to texts but – following an expanded concept of text – understands every form of expression as text. It no longer limits the production of meaning initiated by the text to the creativity of an individual designated as the author and understands the act of reception as a constitutive process.

2. The shift of the narration to the material

The concepts of the Moscow-based artist Sergei Jakunin, subsumed under *Charms' Room*, can be used as examples for a meaning production that is detaching itself from the text and increasingly transferred to the material inventory of the book. Jakunin has presented different types of books in which texts and text-based internal structures have very different forms. His works are examples of text carriers, which are largely determined by their materiality and the way they work based on the book. In this sense, they are to be understood as counter-designs to the seemingly unlimited possibilities of digitization. Jakunin's book production which is part of the *Charms' Room* is largely based on the thinking of the poet Daniil Charms who was ostracized during his lifetime.

A specific use of the written medium based on a broad concept of text and books, has proven to be relevant. Epochally shaped style elements which are already inscribed in the texts used by the artist play a major part in the visualization concept. Once the book has emancipated itself from its function as a central medium of verbal mediation, it is increasingly addressing its mediality, but also a participative and performative potential that seems to be directly linked to it. By not only transforming the content formulated in the texts but also taking up the prerequisites implied in the written expression the old distinction between form and content is touched again which leads directly to the question of the materiality of texts and also takes media convergences into account. On the basis of Jakunin's work it becomes clear that conceptions based on materiality and mediality can be continued in texts and that, conversely, the written medium appears in a new light in that its potential is now becoming accessible in material and media terms through the transformation.

Sergei Jakunin started to develop an authentic manner of his own with the design of books in the late 1980s. The term *Charms' Room*, which he coined, connects as much as an artist-owned publishing house, but at the same time also a specific view of book and literature. Born in 1905 as Daniil Ivanovich Juvachiov who entered the history of Russian literature under the pseudonym of Daniil Charms was one of the leading representatives of the avant-garde art in St. Petersburg during his lifetime. Characteristic for Charms' texts are absurdity and alogism. In the absurd, says Bertram Müller, strangeness comes up as occurs especially under the increasing regulation of life under the Soviet regime. So less Charms' stories are absurd than the life he describes in them. The description of an everyday situation suddenly turns into absurdity through a tiny element, an apparently marginal detail, which gives the impression when reading that something essential has been overlooked such as a clarifying

explanation which is simply missing in the text. The context appears fragmented but such a spelling corresponds to Charms' understanding of what people can recognize and what their texts should consequently reflect. He puts in one of his notebooks:

Assuming that the whole truth lies on the line a b, only a part is given to man, at most up to the last possibility c. With ether you may be able to extend your perception to another part of the world's truth, for example, but you will hardly be able to have a judgment about what you have seen, because you only know two parts of the world that are not connected: ac and d.¹

The peculiar spelling «Charms», which is characterized by breaks in the sense as well as in the course of the story, becomes a style principle for Jakunin and has a corresponding effect on the conception of his books. The subsuming of his artistic method under the name *Charms' Room* was therefore chosen with very high level of reflection. With this name he suggests that his work was designed in the spirit of Charms and it emerged from its creative space. He also justifies the peculiarity of his book production by referring to Charms. He devoted himself in particular to the texts of Charms in the early days of his artistic work, only later to take up the literature of his contemporaries and finally that of other literary epochs.

2.1. Sergei Jakunin: *Chto eto bylo*

As well as for Charms who wrote his texts for books — although only those written for the sake of bread for children

¹ Quoted in: *Charms, D. Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924–1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban, Berlin Friedenauer Presse 1992, S. 40. (Charms, D. Art is a Garderobe. From the notebooks 1924–1940 / Translated from Russian into German and edited by Peter Urban, Berlin Friedenauer Presse 1992. P. 40).*

were actually published as such during his lifetime — the book is also the central medium for Yakunin. In its function as a text carrier it is put to the test in several ways. Basically, writing and book are not only understood as content-mediating media, writing is also expanded to include images, material and object language based on a semiotic understanding of symbols. In *Chto eto bylo?* (Eng. *What was that?*) Yakunin stages the short text of Charms with comparatively simple means on a few pages but shifts the narration entirely to parts of the picture that also take up the few words.

See illustrations 1, 2 at the end of the entire publication of this article in three languages.

The pictures are printed in a special process, in which the motifs cut out of cardboard serve as a printing block. Yakunin used lead letters in different formats for the text. Stamped individually on the paper by hand they form a dynamic line along the contour of the cardboard cut. The impression of mobility is additionally underlined by the different intensity of the print which can be read from the degree of blackness of the image parts. The impression of dynamism awakened by the text-image relationship is transferred to the page sequence insofar as the format differences of the image parts clearly appear in the sequential sequence, which suggests a change from distant and close view. Several narrative factors are played against each other. In addition to the image motifs and the text lines, this includes changes to the surface caused by the print. Parts of the image and text are imprinted on the paper at different depths and create a relief structure. This contrasts with another irregular paper surface that has been detached from image and text elements, because before printing the artist used crinkle to give the paper used a craquelure structure reminiscent of the torn layer of paint in an oil painting. The irregular

relief results in a peculiar disturbance of the linear narrative process.

A discontinuity is still visible in the apparently abruptly arranged parts of the picture which is all the more striking because the double pages are conceived as a design unit and the individual elements are formally co-ordinated or even structurally connected. However, the visible breaks are to be regarded as an intentional artistic move because they raise the poet's own style to a visual level. The book cover of *Что ето было?* Already proves itself in view of the stylistics emerging in the image-text sequence as significant as he anticipates the fragmentation of text and narrative with the materials coming from different contexts. Different types of paper come together on the front and back to combine with a piece of fabric drawn from a trouser seam on the spine to form a complete cover.

2.2. Sergei Jakunin: *Dnevnik Charmsa*

The artistic-literary conception based on Charms and transferred to the book emerges in a succinct manner in *Dnevnik Charmsa* (Eng. *Charms' Diary*) which Jakunin executed in several variations and of which he produced several volumes.

See illustrations 3, 4 at the end of the entire publication of this article in three languages.

They show themselves in the use of the materials atypical for books as well as a clumsy-looking mechanism with cryptic characters that fill the pages. Completely made of wooden parts, clearly marked by signs of wear and bound with wire, these books appear as hybrid mechanical objects that are dominated by constructivist-play functions rather than having book-media properties, although the latter are available in their entirety. A cover encompasses a series of pages that can be handled in a manner similar to leafing through an

ordinary book. Scrolling through *Dnevnik Charmsa* is noisy, on the one hand because of the specific material, and on the other hand because of the segmentation of the individual pages into strips, which, breaking down into lines, have to be folded separately. Both, the reference to acoustics and the specificity of the construction, are to be understood as allusions to the experimental absurd practices attributed to Charms. The concept also shows clear parallels to the Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes* edition, first published by Gallimard in 1961. Queneau's book contains ten sonnets, the verses of which are to be combined with one another, which is why each sonnet is divided into individual verses by cuts in the pages, which can thus be browsed separately. What is significant for the concept is less the Queneau instruction for the right handling than a motto quotation from Allan M. Turing, who became known for his random calculations: «Only one machine can appreciate a sonnet written for another machine.»¹ This statement makes the automatism associated with the combinatorics clear and thus recalls the regulations of the OULIPO group to which Queneau belonged. The group — OULIPO is the acronym for «Ouvroir de Littérature Potentielle» («Workshop for Potential Literature») — pursued an expansion of the language through formal rules and a new conception of text-based media. This approach can be directly transferred to the Charms diary designed by Jakunin. Jakunin's version proves to be significant the «textuality» that refrains from an orientation towards alphabetical characters as well as the disassembly of the book pages and the body of the book that is visibly aimed at the ludic implication.

¹ See: *Queneau, R.* Hunderttausend Milliarden Gedichte. (Cent mille milliards de poèmes). Mit einem Nachwort von François Le Lionnais, aus dem Französischen übertragen von Ludwig Harig. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984.

When the pages of the book are disassembled, the integrity of the text is also given up, but at the same time a network is created that promises its expansion through a combination of the individual parts. Individual lines are detached from the page context in order to connect with the lines of other pages. The book as a whole continues to be a medium of text, but it no longer guarantees a sequentialization given by pages and thus no temporal or spatial reading process. Rather, the possibility of recombining lines by line incorporates the physicality of the book and also makes the text appear spatial in the cross-page reading process. The spatialization of the text indicated here does not appear to be unlike a text that has been expanded through links in the electronic space. Both approaches, the line-by-line decomposition of an integral body as well as the dissolving of a continuous narrative by means of links, require breaks and discontinuity.

In addition, Queneau's example, which takes up the extension of the handling of texts mentioned by OULIPO not only in terms of form but also in the media, leads directly to Jakunin's concerns to correspond to the way of thinking emerging in Charms' texts with formal means.¹ Charms' experimental approach, which blends different stylistic devices and characters, shows itself in the ludish dissolution of the integral book inventory and extends to the page filling of the wooden books, which takes up small objects instead

¹ *Ouvroir de Littérature Potentielle* = *Workshop for potential literature* is a group based on surrealism, founded in 1960 by François Le Lionnais and Raymond Queneau who sought to expand literary processes by following rigidly defined formal requirements such as restricting the language material or composition. For Oulipo cf.: Ingold, *F.Ph.OuLiPo*. Hinweis auf den «Werkkreis für potentielle Literatur» // NZZ, 22. Juni 1984;; and in: *Von der Heyden-Rynsch*, V. (ed.). (Hg.): *Vive la littérature!* Französische Literatur der Gegenwart, München: Carl Hanser Verlag 1989. S. 214–218.

of familiar characters and symbols, mostly found objects that are embedded in recesses in the wood are. The spectrum of this unusual side filling ranges from crumpled papers and buttons to hinges and metal springs to keys and locks. The surface design of the pages of the wooden books varies with the individual objects designed by Jakunin and each conceived as a diary charm. For example, the wood is pierced in some, so that the breakthroughs provide the guiding system for the «writing». Cords drawn through the holes form their own, archaic-looking drawing system, which in turn is closely related to a third variant presented by Yakunin with rune-like symbols notched into the wood. With such a use of symbols, Jakunin refers to the expressiveness already given by the material and the technique. The roughly worked wood suggests an archaic mysticism, as it appears again and again in the Charms' ideas. Jakunin's different versions of *Charms' Diary* undermine the traditional book-typical customs in several ways: not only in the use of materials that are atypical for books, but also in the understanding of signs, which finds and usage materials allow a meaningfulness similar to the printed signs.

In a break with traditional customs, Jakunin's wooden books convey Charms' poetics, which, supported by special originality and ingenuity, was reflected in lectures and performances far beyond the literary work of the writer and was repeatedly received by contemporaries, above all by his friends, the Philosophers and music theorists Jakov Druskin and the poet Aleksander Vvedenskiy. Her reports, sometimes mixed with different anecdotes and rumors, suggest the poet's idiosyncrasies, which ultimately also appear in Jakunin's book-art transformations. Wladimir Lifshits' reports about a strange machine in Charms' room, which he himself built from all kinds of found objects but without pursuing a functional or specific intention.¹ The actual or alleged machine with its dysfunctional mechanism not only reminds of the leaf function of the wooden books designed for noise

production, but also reflects the absurdity that can be found in Charms' texts. By breaking down the boundaries of reality and fiction when the narrative suddenly turns into alogical and absurd. The abrupt turning of the everyday into the absurd corresponds to Charms' perception of the social-political realities that he is confronted with. «The formal absurdity, the absurdity of the situations in his texts as well as the humor were means to expose life, means to express the real absurdity of automated existence,» wrote Druskin.²

Charms «Poetics is based on the program of the group OBERIU, founded by Nikolay Zabolockiy, of which Charms has been a member since its foundation in 1927.³ The aim of the group was to fully take into account the variety of possibilities offered by the various forms of expression of art, literature, theater, film and music, and thus to give the experimental a wide space. This view is reflected in Charms' records. In particular, his notebooks make the diverse reference system visible, on which his literary-artistic work is based and which

¹ «The room Charms lived in was more than ascetic. Perhaps that was why the visitor's attention was immediately drawn to a strange object that bizarrely piled up in a corner and consisted of pieces of iron, wooden boards, empty papirosy boxes, springs, bicycle spokes, cords and tin cans. «What is that?» Asked the visitor in amazement. «A machine.» «What machine?» «No particular one. A machine, in general. ««Ah... and where does it come from?» «I put it together myself!» Charms answered with pride. «What does it do?» «Nothing does it.» «How, nothing?» «So, nothing.» «What is it for?» «» I just wanted to have some machine at home». Jakov Druskin quote in: *Rausch, B. Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort // Urban, P. (ed.). Daniil Charms. Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa, Zürich: Haffmans 1984. S. 249.*

² Druskin, Ya.: About Daniil Charms. Quot. in: Charms, D. Die Kunst ist ein Schrank (Anm. 11). S. 6.

³ OBERIU (abbreviation from Ob'edinene realnogo iskusstva (ОБЕРИУ, Объединение реального искусства)) was an art-group «standing for real art», this title can be translated as Association for Real Art.

finally finds expression in Jakunin's works, transformed in terms of book art.

The ludic qualities, the unusual materiality and the no less unusual entries in Jakunin's wooden books seem like a direct reflex to the sometimes chaotic juxtaposition of key words, sketches and mathematical formulas in Charms' notes.¹ In addition, the combinatorial play of the streaked pages of Jakunin's books touches a performative element that Charms considered essential for the communication of his texts. From his first public appearance, which took place on January 24, 1928 at the House of the Press in Leningrad, it is reported that Charms was carried on stage in a closet while declaring his verses.² The cupboard served as a metaphor for the slogan «Art is a cupboard» in the OBERIU manifesto. It is intended to commemorate the exclusion of art from life, perhaps also the isolation of the members of OBERIU.³

Jakunin also makes repeated use of the metaphor associated with the closet, and not just about the material equivalence of his wooden books. He also stages the claustrophobic moment that connects with the closet. In his conception, which has been expanded to include installations, he often integrates an object that, in the literal implementation of *Charms' Room*, presents a room or rather a housing that is not unlike the contents of the wooden books

¹ See D.Charms' Notebooks. Part 1. *Хармс, Д. Записные книжки. Часть 1*). СПб., Гуманитарное агентство, 2002.

² Rausch mentions that there is only a short description of the evening and takes the somewhat succinct statement «an eyewitness reports». See *Rausch, B. Daniil Charms (Anm. 14)*, S. 242.

³ Lehmann also argues that «Iskusstvo kak Shkaf (Art as Garderobe) » is a satirical version of Victor Shklovskiy's idea of art as a process. In the corresponding text, he seeks to differentiate art from mimesis aesthetics. Art is autonomous and reflects processes of perception. See *Lehmann, G. Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal: Arco Verlag 2010, S. 152 u. 523.

in its collection of found objects. Again, moving parts provide a ludic approach, again they connect with acoustic elements and not infrequently a mechanism is triggered that sets a dysfunctional apparatus in a perpetuating motion. And the corresponding names relate the installations to literary-artistic production. The atmosphere already conveyed in the books referred to as *Charms' Diary* can therefore be found in the cabinets, only expanded spatially. *Charms' Room*, indifferently fluctuating between the book and the real space, thus opens up a broad media access to Charms' texts, which not only clarifies which factors have a meaning beyond the concrete textuality, but also shows that a text, especially a literary, has more properties than its mere literalness. As little as Jakunin's works are aimed at writing or strive for a direct transposition of Charms' texts, they react so little to the contextual framework from which Charms' work emerges. Instead of an atmospheric portrayal or a depiction of Charms' ways of thinking, they provide a sensually comprehensive approach. With their specific materials, they address the haptic experience, while the moving elements aim at participation and, in their interaction, work in all respects to the limits made available by the Oberiuts (OBERIU members' self-titling) through mediality and materiality.

2.3. Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat

With the pronounced emphasis on material properties and functions, Jakunin tries to correspond with his objects to contemporary historical idiosyncrasies, because on the one hand repressive measures determine the life and work of the non-conforming members of the OBERIU group, on the other hand he also tries to integrate the characteristics typical of the poet and for them prepare the current reception sensually. The conceptual approach, which frees itself from the textual stock and takes the contextual factors into account, can be found in further works by Jakunin, for example

in the diary of Azamat, which refers to Mikhail Lermontov's novel *A Hero of Our Time*.¹ Like Charms' diary, the Azamat diary completely dispenses with text in order to give materiality an even greater importance instead. The preparation, which simulates an old code with a heavy wooden cover and pages darkened with age, suggests that this artist's book could be an original notebook of one of the characters appearing in the novel. In fact, there is no Azamat diary at Lermontov. Rather, Azamat is a supporting character who only appears in one episode in the first of the five parts of the novel and is no longer mentioned afterwards. Jakunin's concept is therefore purely fictional, at best the association of a diary in the title refers to the last three parts of Lermontov's novel which are actually written as diary records, but as that of the protagonist Pechorin, who is identical to the hero named in the romantic title. The book-artistic implementation therefore does not include a reconstruction of the novel plot, but a visualization of conceptual foundations. On the one hand, this happens through drawings with which the artist reacts atmospherically to descriptions of what happened in the novel, but at the same time also suggests that various protagonists had glimpse of their impressions here. On the other hand, the irregular page formats are given meaning. Some appear complete because they are in accordance with the book format, while others are reduced to half the size of the book and thus appear to be a fragment that is only suitable for a fleeting note. Such an impression is additionally reinforced by torn and sloping side edges. The aggressiveness sometimes described in Lermontov's novel seems to have been transferred to the material.

¹ Sergei Jakunin: *Dnevnik Azamata (Дневник Азамата)*, 2012, 52 sheets of cardboard, paper mache cover and mixed media, approx. 37.5 x 20.2 x 4.8 cm (precise dimensions are not possible due to the irregularity of the pages. Also the thickness of the book differs considerably in waistband and cut.

At the same time, the irregularity of the page formats also means that the motifs included in the book usually only come together when scrolling, not least because a number of pages have to be broken down into several parts and separated.

See illustrations 5, 6 at the end of the entire publication of this article in three languages.

With this trick corresponds the artist to the novelist in several ways. The artist's attempt to reconstruct a figure, which only has a short appearance in the novel itself and is largely blurred, is manifested in the fragmentary. Using Jakunin's implementation, the motif is complemented only when leafing through parts, and a concept can be sensually experienced, the direct equivalent of which can be found in the structure of Lermontov's novel. The novel brings together five novellas linked only by the main character, which are communicated from the perspective of three narrators, one of whom is the author of the diary relevant to the second part. If the novel initially breaks down into an additive juxtaposition of different event fields, the changing perspective of the main character ultimately creates the narrative context. In addition to the fragmentation, the stylistic and content-related heterogeneity of the drawings in Jakunin's book can also be seen as a reflection of the concept of the novel, in which the changing viewpoints combine with changing styles, replacing nature, portraying people and reflection.

The combination of the novel concept with the design of the artist's book ultimately leads to the recipient increasingly dissolving the relationship between representation and description. Especially with a view to one's own point of view, the recipient, through the material, not least through the traces of use, gives him the impression that he is holding one of the diaries mentioned in Lermontov's text and is following it based on the sketches the course of an

event, the reference points of which he can no longer determine. In the artist's book, the author's notes seem to merge with those of his heroes and ultimately those of the artist.

The examples show how much form and content fall into one, so that the book body does not merely function as a medium for a text in the sense of a content-constituting factor, but is itself part of this text or produces the content through its material and media properties. Jakunin's books also make it clear to what extent transformative processes are meaningfully involved. Although they assume a text, be it that they use it as inspiration, or that they react to it in terms of design, in no case does the text content find its way into the artist's book in any other way than in an artistically transformed one that refrains from any textuality Implementation. Rather, atmospheric elements of text production or storytelling implied factors are materialized. However, by taking up the content of the book with its materiality and mediality at the same time in the productive environment of the author and artist and transferring it into the space of the exhibition, they dissolve the boundary between book space and real space.

Jakunin starts with literary texts in order to show with *Charms' Room* both as a publisher and as an installative objectification of the conceptual space that literature does not appear formally only in the literalness of the text, but, as has always been familiar through theater, one in space Can experience objectification and even materialization, thereby implicating and bringing to light the requirements for creation. The conceptions developed by Jakunin for a materialization of the narration, which is immaterial in and of itself, illuminate the complex interrelationships of a system that is dependent on reciprocal references and references to writing and materialness.

It is precisely through the specific inclusion of materials as textual and meaningful narrative units in the book body that

Jakunin takes a position in the discussion affected by media change, which speaks in favor of the material integrity of the book. The way in which he picks up text-based content and stages it in the book is hardly conceivable without the concrete materiality. As much as the media functions could be simulated with digital means, the reference to the contextual requirements of the texts given by the material would remain open. Charms' work constituting experimental approach would remain a written episode. In the book objects of *Charms' Room*, on the other hand, it becomes tangible. While the concrete book body combines content and form into an inseparable unit, the cohesion would be lost in a digital implementation at the latest in the process of reception, in which the content is accessible via a reading medium that is not the book itself, at best only simulates it. With e-books or readers, the individual book pages and the entire book coincide on the screen. Physical expansion is as little experienced as material-related properties.

3. Creation of meaning through media expansion of the text and content

Works by the artist Evgeniy Strelkov, who is based in Nizhny Novgorod, show that the integrity of form and content does not necessarily have to be tied to the physical material of the book body in the artistic use of the medium of book. In the artist books he designed, digital media expand the meaning. The work *Tretja idea* is to be cited as an example.¹ The title goes back to the physicist Andrey Sakharov, who described the process of developing the hydrogen bomb in his memoirs but could not be very specific because his team's research was classified as a military secret.

¹ Evgenij Strelkov: *The Third Thought*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, video recording with music by Igor Kolesov, 33.5 x 23.5 cm, Nižnii Novgorod: Dirizabl, 2015.

In his memoirs which he later wrote in exile in Nizhny Novgorod (Gorky in Soviet times), he explains that the energy released as X-rays during the nuclear fission experiments not only heats the hydrogen and triggers a thermonuclear reaction but also causes significant amounts of the X-rays to escape into the atmosphere. The research team wanted to clarify how all the energy could be bundled in an explosive device and used for detonation, and to consider which measures for physical processing could be considered in order to ultimately achieve the military balance of the military with an effective weapon control major powers. The first steps towards the development of such a nuclear weapon had already been made during the Second World War and crucial considerations were expressed by both Vitaliy Ginzburg and Andrey Sakharov which is why Sakharov, when the breakthrough came in 1954 with the formulation of the central work steps, of the «third idea» spoke.

The research team had been deployed in 1947 to a territory called *Polygon Arsamas-16*, which, far enough from larger cities, was used for development and experimentation with nuclear technology. The monastery of St. Serafim of Sarov had been on the site until the 1917 revolution. The empty church was now the center of the new atomic base. The nuclear tests were carried out underground, but this did not prevent the structure of the monastery from being damaged, so that the church was finally demolished and the iconostasis destroyed.

Strelkov's book now takes up what is happening around the research center, but reverses the point of view by showing the effect of the X-rays emitted into the atmosphere, which initially played only a subordinate role for research. It is therefore a question of using the publication as a means of expressing a non-sensual but powerful phenomenon and of highlighting qualities that cannot be descriptive. Following the concept of expressing the invisible, Strelkov places the vanished iconostasis at the center of his book. He focuses on

the Deesis group, the representation of the main saints in the middle of the icon wall. Since the individual images of the saints, although merged into a unit in the iconostasis, are each independent icons, Strelkov refrains from linking them in his publication with a book binding so that they can be loosely summarized in a folder instead.

See illustrations 7, 8, 9 at the end of the entire publication of this article in three languages.

The picture panels show the archangels, the apostles and the woman giving birth side by side, but their bodies are represented as if they were illuminated by X-rays because the skeletons appear under the robes of the figures. The presentation is based on the installation context of the work, in which the same motifs came to the exhibition on transparent foils in a light box, suggesting the impression of real X-rays.

The text written by the artist, illuminating the background of his concept, is printed on the inside of the folder that serves as a cover for the page sequence.¹ At this point it appears as a paratext which is part of the publication, but has no content-defining function. Strelkov, on the other hand, relocated the actual narration to a data medium with a film recording.

¹ During the development of the hydrogen bomb in the 1950s within the closed polygon Arzamas-16, which was only accessible to scientists, and in which the Sarov Monastery was located, the «third idea» was formulated. One of the leading scientists, Andrey Dmitrievich Sakharov, uses this name to encode one of the key points in his diary notes. The «third idea» concealed the question of how the immense X-rays released during the nuclear tests could be used for the thermonuclear detonation of the bomb. As a result of a series of underground nuclear ignitions, the Uspensky church of the monastery was damaged and soon demolished and the iconostasis destroyed. The figures in the Deesis series appear illuminated by X-rays. This and the reference back to the dramatic story, which is linked to the development of the bomb, together with the metaphor of the all-shining light...

In a three-minute sequence, this shows the formation of an explosion mushroom, as it arises when a hydrogen bomb is detonated. The film is underlaid by a soundtrack on which the sounds can be heard, which are reminiscent of an a capella performance.¹ On the one hand, the music associates the carried sounds of orthodox church music and, on the other hand, corresponds to the greatly slowed down recording of the course of the explosion, which appears to be frozen, as it were. Only the sound strip conveys a transitive course, which in turn communicates itself to the cinematic process. At the same time, however, this audio track recalls the atmosphere of the church interior with its iconostasis, which no longer existed at the time of the explosion. Only the pictures of Strelkov still remember him. Illuminated by X-rays, they connote a divine light that promises salvation. However, linked to the explosion, the promise of redemption called here appears doubtful, its basic ideas are the opposite. As sarcastic as the connection between the redemption of humanity by the hydrogen bomb appears, on the other hand it recurs to the original view that motivates atomic developments. Sakharov was initially convinced that only nuclear armament would maintain the superpowers' balance of power to the extent that war would be prevented.

In the case of *The Third Idea*, there are two medially different text carriers side by side, which work synergistically through their respective specific possibilities and above that constitute a work. The statements made in the respective medium do not just add up, they rather promote each other, so that only from the synopsis does the statement intended with the work become meaningful. Digital and analog forms of communication interact in that the video recording triggers an association that ties the image back to the printed motifs of the book. The sound acts as a mediator, which is added as

¹ The composition comes from Igor Kolesov.

a third mediating element alongside the static and moving image. All media have a constitutive effect, but are not based on text. The only existing text is placed in such a way that it appears to be separated from the narrative process.

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

ТЕЛО КНИГИ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ЧАСТЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ. К ВОПРОСУ О ПЕРЕЛОЖЕНИИ НАРРАТИВА НА МАТЕРИАЛ

*Перевод немецкого оригинала на русский язык Елизаветы
Догадкиной, Ирины Соломоновой, Арины Неклюдовой²*

Абстракт

Не вызывает сомнений, что диджитализация оказала влияние на материальную специфику существования книг. А как она повлияла на содержание? В частности, в тех случаях, когда повествование ведется не только с помощью текста. Вопрос, в первую очередь, актуален для жанра известного под названием «книга художника», который предполагает повествование с помощью внешнего вида и материала, а значит, снимает противопоставление формы и содержания. Текст, изображение, форма, материал в этом случае являются равнозначными в передаче смысла,

¹ Доктор *Виола Хильдебранд-Шат* — специалист по теории искусства и литературы. Она является преподавателем Университета Гёте во Франкфурте-на-Майне (Германия) и приглашенным преподавателем кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее основные научные интересы включают взаимосвязи между текстом и изображением, в частности, художественным обликом книги. Для получения дополнительной информации: www.hdschat.de.

² *Елизавета Догадкина* — сотрудник Музея архитектуры имени А.В.Шушова в Москве; *Ирина Соломонова*, *Арина Неклюдова*, представляют кафедру всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова,

если не вообще смыслообразующими элементами. На нескольких примерах современных российских книг художников в этой статье будет показано, каким образом материал дополняет заданное определенным или неявным подтекстом содержание.

Ключевые слова

Текст, книга, смысл, интерпретация, восприятие, коммуникация.

Предварительные размышления о различии формы и содержания, а также о переосмыслении книги как текстового носителя

Изучение письменных носителей, как представляется, подчинено странной, но имплицитно заложенной в самом термине двойственности: сосуществования нематериального измерения текстового содержания и конкретной материальной формы, в котором оно воплощается. Пренебрежение последним в пользу нарратива привело к тому, что в течение веков книга воспринималась как письменный медиум без учета выразительной ценности составляющего её материала. Хотя случаи тесного согласования формы и содержания мы можем проследить начиная с XVI в., когда для особых изданий разрабатывался специальный шрифт: например, Antiqua для классических текстов или Chaucer Type Уильяма Морриса для произведений Джеффри Чосера, — все же кажется, что продолжающиеся процессы оцифровки письменного наследия подкрепляют точки зрения, разграничивающие содержание и материальность¹.

¹ Наиболее ранние примеры использования шрифтовой гарнитуры Antiqua вместо Duktus des Meisels в текстах гуманистов с целью придать последним подобающий внешний вид встречаются у Николая Жансона и Альда Мануция в Италии или Клода Гарамона во Франции. В 1893 г. Уильям Моррис разработал собственный шрифт для запланированного

Отсталость этих взглядов становится очевидной уже в начале XX в., когда проблема разделения формы и содержания книг получает развитие в рассуждениях Мориса Бланшо о книжных концепциях и в рефлексии Стефана Малларме². В своей полиграфической презентации стихотворения «Un coup de dés» 1897 г. поэт продемонстрировал значение как шрифта, так и интервала между строками. Расположение текста в форме нотной записи с соблюдением музыкальных правил позволило Малларме отразить во внешнем виде текста его акустическое содержание. Тем самым он показал, как сильно влияет материальная составляющая на текст, а также продемонстрировал важность незаполненных текстом промежутков для организации листа. Очевидно интервалы между словами и строками не только создали пространство для текста, но и позволили материалу как действительному носителю текста предъявить себя читателю. Белые участки бумаги становились полем резонанса, в котором отражалось и продолжалось звучание слов. Стопку оставшихся после смерти Малларме рукописей обнаружил и опубликовал под заголовком «Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits» Жак Шерер. Благодаря этому изданию, стало очевидно появление новых взглядов на традиционное книжное пространство³. Из всех видов этого носителя Малларме в своих разработках отдавал предпочтение т. н. «блоку», так как он соответствовал представлениям автора об объеме и достаточном размере книги⁴. Концепция

им издания работ Джеффри Чосера. Свою гарнитуру издатель назвал Chaucer Type, подчеркивая воплощенную в ней связь содержания и формы.

² *Blanchot, M.* OÙ va la littérature // Ders.: Le livre à venir, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1959. P. 326–358.

³ *Scherer, J.* Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits, Paris: Gallimard 1957.

Малларме являет нам пример понимания текста, смысл которого не сводится исключительно к буквальному содержанию. Однако она не является единственной в своем роде. Эта концепция принадлежит традиции, истоки которой можно проследить в античной *Carmina figurata*, а дальнейшее развитие — в эпохе романтизма. Кроме того, необходимо отметить Роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», в котором автор использовал в качестве выразительных средств незаполненные текстом пространства страниц и особый материал: мраморную бумагу.

Ранее давшее о себе знать представление о комплексном оформлении, которое не только обрамляет содержание, но и само по себе выражает в соответствии с ним, станет кредо книжного дизайна, которое изменит способ обращения с текстом и книгой самое позднее с момента появления книг художников. Разумеется, не является случайным то, что значение книги как медиума, одинакового сочетающего в себе нематериальное и материальное будет актуализировано в жанре книг художников именно тогда, когда технологии, копировальные аппараты и компьютеры, впервые начнут использоваться в художественном производстве. Почти в это же время вопрос формы и содержания вновь становится предметом обсуждения. Так, Улиес Каррион обратил внимание на разделение текста и книги в статье «*The New Art of Making Book*», впервые опубликованной в мексиканском журнале «*Kontext/Plural*». В этой работе он указывает на то, что книги не ограничиваются текстами⁵. Чтобы

⁴ См. с. 39 и 40 по «*Le Livre*»: Scherer, J. *Le livre de Mallarmé*. P. 53. Представление Малларме о книге отличалось представлением о ней у романтиков своей конкретизированностью. Хотя книжные концепции романтиков и можно назвать всеобъемлющими, все же преобладало в них метафорическое значение, как, например, в значении книги природы.

ответить на вопрос, чем все-таки они являются и что их отличает от текстов, автор перечисляет в первых шести разделах основные компоненты книги. Согласно Карриону, процесс перелистывания страниц обладает не только медиальными и материальными качествами, но также создаёт пространственное и временное измерение, которое решительным образом определяет сущность книги. Тогда как текст получает материальное воплощение и внешний вид только посредством письменной фиксации⁶. Сегодня рассуждения Карриона могут показаться банальными. Однако в них была обозначена проблема распространенного нестрогого употребления понятий «текст», «книга», «литература», которое приводит к уравнению принципиально и сущностно разных аспектов и, к тому же, размывает границы между зна составляющими материального и нематериального.

⁵ См. оригинал: *Kontext*. 1975. No. 6—7. Позднее он был переиздан: Lyons, J. (ed.): *Artists'Books. A Critical Anthology and Sourcebook*. Layton: Peregrine Smith Books, 1985, и затем вновь в 1992 году: Schraenen, G. (ed.). *Ulises Carrión: We have won! Haven't we?* Amsterdam: Museum Fodor, 1992. В 1982 текст был напечатан на немецком языке в журнале: *Wolkenkratzer* (No. 3/82).

⁶ По мнению Карриона, выражение «писать книгу» является неверным, поскольку автор пишет текст, а не книгу. Такая точка зрения перестаёт быть сегодня актуальной в связи с появлением новых тенденций в осмыслении этого носителя. Так, современное литературное производство свидетельствует о том, что авторы не только осознанно участвуют в разработке внешнего вида текста, но и размышляют над её медиальными и материальными особенностями уже в процессе написания. Так, Беньямин Штейн в романе «Die Leinwand» («Холст») описывает одну историю с двух точек зрения, которые в корпусе книги «идут» навстречу друг другу и встречаются в середине. См.: Stein, B. *Die Leinwand*, München: C.H.Beck 2010. «Переломные романы» предлагают читателям два способа прочтения (с начала и с конца). Издания этого рода можно узнать по обложкам, одинаково оформленным с обеих сторон книги как титулы.

Благодаря Малларме и впоследствии Карриону, появилось понимание того, что нужно не разделять форму и содержание книги, но подчеркивать их внутреннюю соединенность. Кроме того, необходимо обращать внимание на факторы, которые в связи с их неочевидностью долго либо вообще не замечались, либо рассматривались недостаточно внимательно. Именно в 1960-х гг., когда термин «книга художника» утвердился в рамках концептуального искусства, в первую очередь художники, а позднее все больше графиков и оформителей, начали предъявлять публике примеры произведений, в которых книга рассматривалась широко: как пространство дизайна и коммуникации. Глубокие размышления над материальностью и медиальностью этого носителя приводили авторов к выводу о том, что синергетическое действие этих качеств выходит за рамки простого суммирования¹. Подход художников также отличался особым вниманием к пространственному измерению книги, которое описывалось как поле действия, сцена или место происшествия. Погружение в пространство осуществлялось, с одной стороны, с помощью метафорики, уподобляющей природу и человеческую жизнь книге, с другой стороны, расширенного знакового обозначения (*Zeichenbegriff*), который применяет выработанные для текстов критерии к нетекстовым способам выражения. Подобным разнообразным формам посредничества стремится соответствовать семиотической метод мультимодальности, которые явно включает интермедиальные связи, медиаконвергенции, а также вза-

¹ Подробное объяснение можно найти в публикациях художницы и автора собственных «книг художника» Джоанны Друкер, а также в работах Анни Мёглин-Делкруа. См.: *Drucker, J. The Century of Artists* «Book, New York: Granary Books 1995 (20042); *Mæglin-Delcroix, A. Esthétique du livre d'artiste 1960—1980. Une introduction à l'art contemporain*, Paris: Le mot et le reste, 1997 (2012).

имодействие выражения и медиума, не требуя однако одновременного появления всех факторов¹.

Публикации Новой Лондонской школы о теориях мультимодальности и тесно связанных с ними работ о мультимодальности способствуют тому, что книга рассматривается исследователями в одном ряду с технологиями и формами коммуникации, а её продуктивный потенциал взаимно обуславливающих факторов изучается в постоянно изменяемых условиях². Обсуждение взаимодействия артефакта и медиума в рамках исследования мультимодальности расширяет понимание текстуальности и повышает доверие к материальным характеристикам книги. Последняя по-прежнему понимается как текстовый информационный носитель, однако текст теперь может фиксироваться другими средствами. Это позволяет разрешить противопоставление письменного и образного, а также формы и содержания. Формирующиеся образно-художественные концепты, особенно задействующие материальную составляющую книги, показывают, как содержание становится предметом обсуждения вследствие расширенного понимания текста вне вербального описания. Текст, предшествующий изданию как мысленный конструкт

¹ В то время как Тео ван Лёвен и Гюнтер Кресс считают, что мультимодальность прежде всего взаимозависима от модусов и медиумов, Эткен понимает под этим термином отношение образного текста к разговорному. См.: *Van Leeuwen, Th. Multimodality, Genre and Design // Norris, S. (ed.): Multimodality. Critical Concepts in Linguistics. Vol. II. Multimodality — the Beginning of the New Area in Research 2000–2005. London — New York: Routledge, 2016. P. 329–413 and Oetken, M.: Wie Bilderbücher erzählen — Analyse multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg 2017. S. 17.*

² О новой Лондонской Школе и её достижениях в изучении мультиграмотности см.: *Cope, B., Kalantzis M., (ed.) Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures. Routledge: London, 2000;* о мультимодальности см. *Norris, S. (ed.) Multimodality (Anm. 8).*

и составляющий его содержание, овеществляется в материале и дописывается в самом теле книги. Узнаваемая и используемая мультимодальность книги в творчестве художников обнаруживается во всех томах и собраниях не потому, что пример одной книги недостаточно показателен, а для того, чтобы продемонстрировать, что причинно связанные с книгой жанры продолжают свой нарратив за пределами книжного тела, освобождаясь от привычного письменного медиума. Это объясняет точка зрения, которая полагает объектом акта чтения не только текст, но и, понимая текст в широком смысле, любую форму выразительности. Согласно ей, порождаемое текстом смыслообразование не ограничивается креативностью индивидуума, называемого автором, но конституируется также и в акте восприятия.

2. Переложение нарратива на материал

В качестве примера смыслообразования, которое выходит за рамки текста и задействует материальную личность книги, необходимо рассмотреть концепции московского художника Сергея Якунина, нашедшие воплощение в его выставке «Кабинет Хармса». Экспозиция включает множество видов книг, тексты которых и основанные на них структуры принимают самые разные формы. Якунин демонстрирует примеры информационных носителей, которые сущностно определяются своей материальностью и принципами функционирования книги. В этом смысле их нужно понимать как проекты, направленные против казалось бы безграничных возможностей дигитализации. Влияние на помещенную Якуниным в «Кабинете Хармса» книжную продукцию оказал в значительной степени образ мышления поэта Даниила Хармса, подвергавшегося при жизни преследованию. Выставка показывает релевантность особого подхода к письменному медиуму, основанному на широком

понимании текста и книги. Несущие отпечаток эпохи стилистические элементы, которые приписываются использованному художником текстам составляют значительную долю концепта визуализации. Как только в рамках творческого подхода книга впервые освобождается от своей функции, быть главным медиумом вербального посредничества, темой обсуждения становится её медиальность и непосредственно связанный с этим носителем партиципативный и перформативный потенциал. Трансформация не только сформулированного в тексте повествования, но и имплицитных письменному выражению условий, затрагивает старое различие формы и содержания, которое, в свою очередь, непосредственно выводит нас на вопрос о материальности текстов и на рассуждение о медиаконвергенциях. Работа Якунина очевидно свидетельствует о том, что вложенные в тексты концепции материальности и медиальности имеют право на дальнейшее развитие, а письменный медиум напротив может явиться в совершенно новом свете, если только благодаря трансформации его потенциал материально и медиально станет широко доступен.

Концепция книг становится частью бесспорно индивидуальной стилистики Сергея Якунина, развитие которого начинается в конце 1980-х гг. Сформулированный им термин объединяет в себе как название принадлежащего художнику издательства, так и особое представление о книге и литературе. Родившийся в 1905 г. поэт Даниил Иванович Ювачев, вошедший в историю русской литературы под псевдонимом Даниил Хармс, внес значительный вклад в развитие художественного авангарда Санкт-Петербурга. Для его текстов характерны абсурдность и алогичность. Согласно Бертраму Мюллеру, абсурды выражают некую чуждость языку, которая проявлялась сама собой на фоне усиливающейся регламентации жизни, осуществлявшейся советским руководством¹. Иными словами, не столько рассказы Хармса, сколько сама

жизнь, о которой он рассказывал, была абсурдной. Мельчайшие элементы, казалось бы, маргинальные детали резко превращают описания бытовых сцен в абсурд. При чтении этот приём рождает впечатление упущения существенного момента, наводящего объяснения, которого на самом деле в тексте нет. Взаимосвязи у Хармса прослеживаются с трудом. Однако именно такой способ изложения соответствует убеждению Хармса относительно того, что человек в состоянии распознать и, следовательно, относительно того, что его тексты должны прояснять. В одной из своих блокнотов он пишет:

Если б вся истина укладывалась бы на линии a и b , то человеку дано видеть лишь часть, не далее последней возможности (c). Возможно, путем эфира можно перенести свое восприятие в иную часть мировой истины, например d , но суждение иметь о «виденном» человек вряд ли сможет ибо знать будет лишь две части мира друг с другом не связанные: ac и d^2 .

Отличающаяся смысловой ломкостью хода повествования манера письма Хармса становится для Якунина стилистическим принципом и соответственно оказывает влияние на концепции его книг. Поэтому выставку, объединяющую его работы, он намеренно называет «Кабинет Хармса». Якунин отмечал, что он задумывал сделать произведение в духе поэта, которое бы являлась плодом его творческого пространства. Связью с Хармсом художник объясняет и особенность своей книжной продукции.

¹ Müller, B. Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung, München: Sagner. 1978 S. 33, 34; Также глава о Хармсе: Müller-Scholle, Ch. Das russische Drama der Moderne, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992. Мюллер-Шолле рассматривает работы обериутов в политико-историческом контексте: см. ebd., S. 158.

² Цит. по: Charms, D. Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924–1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban, Berlin Friedenauer Presse 1992. S. 40.

Так, преимущественно в начале творческого пути он много работал с текстами Хармса, с целью позже обратиться к произведениям его современников и литераторам других эпох.

2.1 Сергей Якунин: «Что это было»

Как и для Хармса, который создавал свои тексты для книг — хотя конкретно таковыми при жизни были изданы только писавшиеся для заработка книги для детей — для Якунина книга также является центральным медиумом. При этом в своей функции носителя текста она различными способами проверяется на прочность. По сути, шрифт и книга понимаются не только как медиум для передачи смысла, но письменность расширяется до семиотического понятия «знака», включая картинки, материалы и язык объекта. В «Что это было» Якунин воссоздает на небольшом количестве страниц с помощью сравнительно простых средств короткий текст Хармса, но перемещает повествование полностью на изображения, которые также включают немного слов.

Смотрите иллюстрации 1 и 2 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Картинки напечатаны в таком порядке, что вырезанные из картона мотивы служат печатным материалом. Для текста Якунин использовал наборную печать в разных форматах. Буквы, выжженные от руки на бумаге, формируются в динамичную строку по контуру картонного листа. Впечатление подвижности подчеркивается также различной интенсивностью печати, читаемой в зависимости от степени затемненности части изображения. Пробуждаемое соотношением текста и картинки впечатление динамики переносится на последующие страницы в той мере, в какой на них явственнее проявляется различия в формате частей картинки, что намекает на смену

дальнего и ближнего видения. При этом друг другу противопоставляются различные нарративные факторы. К ним относятся, вместе с изобразительными мотивами и строками текста, вызванные особенностями печати изменения поверхности. Части изображения и текста вдавливаются в бумагу неодинаково глубоко и создают рельефную структуру. Ей противостоит другая, свободная от изображения и текста неровная поверхность бумаги, так как перед печатью художник скомкал использованную бумагу и придавал ей напоминающую потрескавшуюся поверхность масляной картины кракелюрную структуру. Из этого нерегулярного рельефа и вытекают специфические помехи линейному повествованию.

Далее становится заметна несвязность частей изображения, которые кажутся неожиданно соединенными друг с другом, что бросается в глаза еще больше, когда развороты оказываются задуманы как единое целое, а отдельные элементы формально согласованными и структурно связанными. Однако следует расценивать эти заметные разрывы как интернациональный художественный прием, так как они переводят персональный поэтический стиль в визуальную категорию. При взгляде на вырисовывающуюся стилистику последовательности «изображение-книга», уже переплет «Что это было» оказывается важным, ведь благодаря различным взаимосвязям и происхождению материалов он выносит фрагментацию текста и рассказа на новый уровень. Различные виды бумаги соединяются на передней и задней обложках, чтобы на подобие брючного шва кусочком ткани на обороте книги соединиться в полноценный переплет.

2.2. Сергей Якунин: Дневник Хармса

Более выраженным образом опирающаяся на Хармса и перенесенная в книжную форму художественно-литературная концепция обозначается в «Дневнике Хармса», ко-

торый Якунин выполнил в большом количестве вариаций и изданий.

Смотрите иллюстрации 3 и 4 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Она проявляется в применении нетипичных для книг материалов, а также кажущегося тяжеловесными механизмов и криптографических знаков, заполняющих страницы. Полностью выполненные из дерева, с явственными следами износа и соединенные проволокой, эти книги оказываются гибридными механическими объектами, которые обладают конструктивно-игровыми функциями больше, чем особенностями книжного медиума — хотя последние в целом имеются. Один переплет включает в себя некоторую последовательность страниц, которыми соответствующим образом можно орудовать как и в обычной книге. Однако переворачивание страниц в «Дневнике Хармса» наполнено звуками, с одной стороны, из-за специфической материальной составляющей, с другой — из-за разделения отдельных страниц на полосы, разбивающихся на строки, которые надо переворачивать по отдельности. Обе эти особенности, обращение к акустике и специфика конструкции, стоит понимать как намек на приписываемые Хармсу абсурдистские экспериментальные практики. Более того, эта концепция имеет явные параллели с изданным в 1961 у Gallimard *Cent mille milliards de poèmes* (рус. «Сто тысяч миллиардов стихотворений») Раймона Кено. Книга Кено содержит десять стихотворений, строфы которых нужно комбинировать между собой, для чего каждый сонет «расколот» разрезами страниц на свои строфы, которые можно листать по отдельности. Самым значимым для концепции оказывается в не приведенная в начале «инструкция по обращению» Рено, а служащая девизом цитата Алана Тьюринга, ставшего известным благодаря

своим вычислениям вероятностей: «Только машина в состоянии оценить стихотворение, написанное для другой машины»¹. Это высказывание делает явственнее связанный с комбинаторикой автоматизм, и напоминает тем самым о правилах группы OULIPO, которой принадлежал Кено. Группа, название которой было сокращением от ««Ouvroir de Littérature Potentielle» («Цех потенциальной литературы») преследовала цель расширения языка по формальным правилам и новое понимание связанных с текстом медиумов. Этот кейс можно непосредственно перенести на созданные Якуниным дневники Хармса. В якунинской версии важными оказываются не учитывающая ориентацию на алфавитные знаки «текстуальность» и явственно нацеленное на хулиганское впечатление деконструкция книжного тела и ее страниц. Вместе с деконструкцией книжных страниц происходит отказ от связности текста, однако одновременно создается взаимосвязь, которая через комбинацию отдельных частей в перспективе предполагает свое расширение. При этом некоторые строки освобождаются из общего контекста страницы, чтобы связаться со строчками на другой странице. Хотя книга как целое остается носителем текста, она уже не гарантирует передававшейся страницами последовательности, и вместе с этим отсутствует временной и пространственный ход рассказа. Гораздо в большей степени возможность новых комбинаций строк затрагивает «телесность» книги и в своем по страницному процессе чтения текста он кажется «пространственным». Подчеркиваемое здесь «распространствование» текста кажется похожим на расширяемый

¹ См. *Queneau, R. Hunderttausend Milliarden Gedichte. (Cent mille milliards de poèmes). Mit einem Nachwort von François Le Lionnais, aus dem Französischen übertragen von Ludwig Harig. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984.*

ссылками в электронном пространстве текст (гипертекст). Оба способа, как деконструкция взаимосвязанного текста, так и бесконечное расширение за счет ссылок, вызывают провалы и прерывистость.

Таким образом пример Кено показывает, что провозглашаемое OULIPO «расширение подхода к тексту» происходит не только формально, но и медиально, что напрямую связывается с якунинским стремлением соответствия формальных средств представленному в текстах Хармса образу мыслей¹. Хармсовское экспериментальное начало, соединяющее различные стилистические средства и знаки, проявляет себя в игровом решении книжного корпуса в целом и распространяется на заполнение страниц деревянных книг, которое вместо знакомых иероглифов и символов включает мелкие предметы, в основном находки-артефакты, утопленные в углублениях дерева. Спектр этого необычного наполнения страниц разниться от скомканной бумаги и пуговиц, шарниров и металлических пружин до ключей и замков. Оформление поверхностей страниц в деревянных книгах варьируется в каждом из задуманных и созданных как «Дневники Хармса» объектах. Например, у некоторых дерево просверлено, поэтому отверстия как бы обеспечивают систему управления для «описания». Шнуры, протянутые через отверстия, образуют собственную, кажущуюся архаичной систему знаков, к которой, в свою очередь, близок третий вариант, представленный Якуниным,

¹ Ouvroir de Littérature Potentielle (Цех потенциальной литературы) — это группа, основанная в 1960 году Франсуа Ле Льюне и Раймоном Кено, которые стремились расширить литературные методы, следуя жестко определенным формальным руководящим принципам, таким как ограничение языкового материала или композиции. Об OULIPO и др. см. *Ingold, F.Ph.* OULIPO. Hinweis auf den «Werkkreis für potentielle Literatur // NZZ, 22. Juni 1984;; and in: *Von der Heyden-Rynsch, V.* (ed.). (Hg.): *Vive la littérature! Französische Literatur der Gegenwart*, München: Carl Hanser Verlag 1989. S. 214–218.

с вырезанными в древесине руническими символами. Используя знаки таким образом, Якунин указывает на данную материалом и техникой их собственную выразительность. Грубо обработанное дерево напоминает об архаическом мистицизме, так как он не в последнюю очередь раз за разом возникает среди хармсовских идей. Различные версии Якунинских «Дневников Хармса» подрывают традиционные книжные обычаи несколькими способами: не только использованием нетипичного для книг материала, но и таким пониманием знаков, которое делает артефакты и бытовые вещи материалы равнозначными по силе высказывания напечатанным символам.

В разрыве с традиционными практиками, якунинские деревянные книги передают характерную для Хармса исключительно оригинальную и наполненную духом изобретательства поэтику, которая перехлестывала через границы литературного творчества писателя дальше, в представления и перформансы, и в поле зрения современников, в первую очередь, друзей — философа и музыкального теоретика Якова Друскина и поэта Александра Введенского. Их рассказы, приправленные анекдотами и слухами, позволяют сделать заключение о своеобразности и странности характера поэта, которые в конце концов и проявляются в якунинских книжно-художественных трансформациях. Так, Владимир Лифшиц рассказывает о причудливой машине в комнате Хармса, которую он построил сам из подручных материалов не преследуя какой-либо функциональной цели¹. Такая

¹ «Комната, в которой обитал Хармс, была более чем аскетично обставлена. Но возможно именно поэтому внимание посетителя тот час же привлекал странный предмет, который безумно возвышался в углу и состоял из кусочков железа, досочек, пустых табакерок, пружин, велоподшипников, проводов и консервных банок. Что это?! — изумленно спрашивал посетитель. — Машина. — Какая машина? — Никакая. Вообще машина. — А-а-а... откуда она у Вас? — Собрал сам! — не без гордости отве-

созданная или воображаемая машина напоминает не столько о произведении шумов при листании деревянных книг, сколько рефлексирует на тему абсурдности, которая раз за разом обнаруживается в текстах Хармса. Пока здесь плавно размываются границы между реальностью и фикцией, рассказ внезапно падает в алогизм и абсурд. Резкий переход повседневного в абсурдное отвечает хармсовскому переживанию социально-политической действительности, которой он видит себя противостоящим. «Формальная же бессмысленность и алогизм ситуаций в его вещах, так же как и юмор, были средством обнажения жизни, выражения реальной бессмыслицы автоматизированного существования» писал Друскин².

Поэтика Хармса имеет свои корни в созданной Николаем Заболоцким группе ОБЭРИУ, членом которой Хармс был с ее основания в 1927 году³. Целью группы было рассмотреть вместе все широкое разнообразие возможностей, которые предлагали искусство, театр, литература, кино и музыка, чтобы устроить широкое экспериментальное пространство. Эта концепция находит свое отражение в записках Хармса. Его записные книжки делают особенно явственно видимой богатую систему отсылок, на которую опирается его литературно-художественное творчество

чал Хармс. — Что же она делает? — Ничего не делает. — Как, ничего? — Так, ничего. — Зачем же она — Захотелось иметь дома какую-нибудь машину» (Цит. по: *Лифшиц, В.* Может быть пригодится... // Вопросы литературы. 1969. №1. С. 241—244). Яков Друскин цит. по: Beate Rausch: Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort. In: Peter Urban (Hg.): Daniil Charms. Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa, Zürich: Haffmans 1984, S. 249.

² Друскин, Я. О Данииле Хармсе. Цит. по: *Хармс, Д., Карасик, М. Носова, Г.* Хармсиздат представляет: сборник материалов: исследования, эссе, воспоминания, каталог выставки, библиография. М.К.Хармсиздат совместно с изд. Арсис, 1995 С. 47.

³ ОБЭРИУ — Объединение реального искусства.

и которая в конце концов находит свое трансформированное в художественно-книжную форму воплощение в работах Якунина. Качество игривости, необычные материалы и не менее непривычные «записи» в якунинских деревянных книгах появляются как прямая рефлексия на это довольно хаотичное смешение из ключевых слов, рисунков и математических формул в записках Хармса¹. Более того, комбинаторская игра разрезанных на полосы страниц якунинских книг касается перфомативного элемента, который Хармс считал краеугольным в ознакомлении со своими текстами. О его первом публичном выступлении, которое состоялось 24 января 1928 года, говорится, что Хармс был вынесен на сцену в шкаф, откуда он в процессе и декламировал свои стихи². Шкаф служил метафорой для лозунга из манифеста обэриутов «Искусство это шкаф». Он должен был напоминать об отстраненности искусства от жизни, а может также и об изолированности членов ОБЭРИУ³.

На эту ассоциативную метафору со шкафом не раз указывает и Якунин, и речь не только о материальном эквиваленте его деревянных книг. Им инсценируется также и связанный со шкафом клаустрофобный момент. В его расширенной до инсталляции задумке он часто вводит

¹ Хармс, Д. Записные книжки. Часть 1. СПб: Гуманитарное агенство, 2002.

² Рауш отмечает, что существует лишь краткое описание вечера, и делает вывод, что это несколько лапидарное показание «глазами очевидца». См. Beate Rausch: Daniil Charms (Прим. 14), S. 242.

³ Леман также утверждает, что «Искусство как шкаф» может быть насмешкой над теоремой Виктора Шкловского об искусстве как методе. В соответствующем тексте он ищет ограничивающие искусства рамки эстетики мимесиса. Искусство же является автономным и отражает процессы восприятия. См. *Lehmann, G. Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal: Arco Verlag 2010, S. 152 u. 523.

объект, который в дословной реализации представляет «Кабинет Хармса» — пространство или, в большей степени, камеру, которая в своем наполнении всякой мешаниной из артефактов недалеко уходит от деревянных книг. Подвижные части снова вводят игровой элемент, снова они связаны и с акустическим фактором, и нередко запускается механизм, приводящий в мерное движение неработающую машинерию. В свою очередь через соответствующие обозначения инсталляции связываются с литературно-художественным изделием. В «Кабинете» есть место и уже описанной выше атмосфере, исходящей от «Дневников Хармса», только теперь развитой в пространстве. «Кабинет Хармса», безучастно колеблющийся между книжной и физической реальностью, открывает тем самым широкий спектр медиальных подходов к текстам Хармса, что не только подчеркивает, какие факторы особенно осмысленно воздействуют через конкретную текстуальность, но также показывает, что текст, особенно художественный, располагает большими особенностями, чем просто его «буквализм»¹. Насколько в малой степени работы Якунина ориентируются на письменность или стремятся к прямому переносу хармсовских текстов, настолько в большей степени они откликаются на контекстуальные границы, в которых берет исток творчество Хармса. Вместо какого-то описания атмосферы или изображения образа мышления Хармса, они обеспечивают чувственный всесторонний подход. С их конкретными материалами, они обращаются к тактильному опыту, в то

¹ И последнее, но не менее важное: термин «Хармс-Кабинет» оставляет открытым вопрос, обозначает ли «Хармс-Кабинет» виртуальное пространство, в котором размещается собственная книжная продукция художника, или пространство, которое соответствует представлению Хармса о творческом мире, стремящегося выразить творческий потенциал писательского видения.

время как мобильные элементы направлены на соучастие, а взаимодействие предоставляемых медиальностью и материальностью возможностей во всех отношениях к растворению границ, требуемого ОБЭРИУ.

2.3. Сергей Якунин: Дневник Азамата

Путем акцентирования внимания на свойствах и функциях материала Якунин стремится соответствовать историческим особенностям своих объектов, так как, с одной стороны, репрессии определяют жизнь и деятельность нонконформистских членов группы ОБЭРИУ, с другой — он также стремится включить присущие поэту личностно-типичные характеристики и непосредственно подготовить их для современного восприятия. Концептуальный подход, освобожденный от наличия текста и учитывающий контекстные факторы, можно найти и в других работах Якунина — помимо объектов, включенных в дневник Хармса, например, в «Дневнике Азамата», в котором художник ссылается на роман Михаила Лермонтова «Герой нашего времени»¹. Так же как и в дневнике Хармса, в дневнике Азамата полностью отсутствует текст, для того чтобы придать его материальности еще большую значимость. Обработка, имитирующая древний кодекс с тяжелым деревянным переплетом и потемневшими от возраста страницами, подразумевает, что под книгой художника может скрываться оригинальная записная книжка одного из героев романа. Однако в действительности у Лермонтова не упоминается дневник Азамата. Азамат является скорее второстепенным персонажем, который появляется только в одном эпизоде первой из пяти частей романа

¹ Сергей Якунин. Дневник Азамата, 2012, 52 листа, Картон, переплет из папье-маше, смешанная техника ок. 37,5 x 20,2 x 4,8 см. (точные измерения невозможны из-за неровностей страниц. Толщина книги также значительно отличается в переплете и разрезе)

и впоследствии не упоминается. Концепция Якунина также является фиктивной. В лучшем случае содержащаяся в названии ассоциация с дневником отсылает к трем последним частям романа Лермонтова, которые действительно оформлены в виде дневниковых записок, однако от лица главного героя Печорина, идентичного герою, упомянутому в заглавии романа. Следовательно, в художественном воплощении книги речь идет не о реконструкции сюжета романа, а о визуализации его концептуальных основ. Это осуществляется, с одной стороны, с помощью рисунков, посредством которых художник атмосферно реагирует на описание событий романа, но которые в то же время позволяют предположить, что различные протагонисты зафиксировали здесь свои впечатления. С другой стороны, нестандартные форматы страниц приобретают значимый смысл. Некоторые из них выглядят завершенными, потому что соответствуют книжному формату, в то время как другие уменьшены до половины размера книги и поэтому выглядят как фрагменты, подходящие только для краткой заметки. Впечатление усиливают рваные и косые кромки листов. Агрессивность, отчасти описанная в романе Лермонтова, как будто воплощается в материале.

В то же время нерегулярность формата страниц обуславливает и то, что описанные в книге мотивы, обычно объединенные только на листах, дробятся и разделяются на разных страницах, не в последнюю очередь из-за того, что некоторые страницы разделены на несколько частей и могут быть перевернуты по отдельности.

Смотрите иллюстрации 5, 6 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Этот прием во многом сближает художника и автора романа. Так, во фрагментарности выражена попытка художника реконструировать в значительной мере условного персонажа, которому в романе выделен только корот-

кий эпизод.. В исполнении Якунина мотив дополняется только при перелистывании страниц по частям, при этом чувственно переживается концепция, которой можно найти прямой эквивалент в структуре романа Лермонтова. В романе объединены пять новелл, связанные вместе только фигурой главного героя. Повествование ведется от лиц трех рассказчиков, один из которых ведет дневник, появляющийся во второй части. Если роман, таким образом, изначально разбивается на аддитивное сопоставление различных событий, то повествовательный контекст в конечном итоге устанавливается через изменение перспективы главного героя. Помимо фрагментарности, стилистическую и контрастную неоднородность рисунков в книге Якунина следует рассматривать как отражение концепции романа, в котором меняющиеся точки зрения сочетаются с меняющимися стилями, а наблюдение за природой, изображение людей и рефлексия следуют друг за другом.

Взаимосвязь концепции романа с художественным оформлением книги в конечном итоге приводит реципиента к ощущению усиливающегося взаимного отдаления изображения и повествования. В частности, при взгляде с собственной точки зрения ему, реципиенту, посредством материала, и не в последнюю очередь посредством следов использования, передается впечатление того, что он держит в руках один из упомянутых в тексте Лермонтова дневников и с помощью набросков следит за развитием событий, исходную точку которых он уже не сможет определить. В книге художника записи автора, его персонажей и, наконец, самого художника сливаются воедино.

Примеры показывают, в какой степени созвучны форма и содержание, следовательно, тело книги выступает не только в качестве носителя текста в смысле определяющего содержание фактора, но и само по себе является частью этого текста или производит содержание в силу собственных материальных и медиальных свойств. Книги

Якунина также дают понять, в какой степени трансформационные процессы вовлечены в создание смысла. Хотя в них текст взят за отправную точку, используется ли он в качестве источника вдохновения или в них содержится изобразительная реакция на него, содержание текста никогда не попадает в книгу художника иначе, как в художественно преобразованном и оторванном от текстуальности виде. В большей степени материализуются средовые элементы процесса создания текста или неявный подтекст повествования. Теперь же, одновременно захватывая творческое окружение автора и художника и перенося его в пространство выставки, содержание книги с его материальностью и медиальностью размывает границу между книгой и реальностью.

Якунин отталкивается от литературных текстов, чтобы показать при помощи Хармс-кабинета, как издательства, так и инсталляционного овеществления концептуального пространства, что литература формально проявляется не только в дословном воспроизведении текста, но и, как уже хорошо нам знакомо по театру, может испытывать овеществление и даже материализацию в пространстве, тем самым делая скрытое зарождение предпосылок видимым для зрителя. Развиваемая Якуниным концепция материализации самого по себе нематериального повествования освещает сложность взаимосвязей системы, обусловленной чередующимися ссылками и отсылками к письменности и вещественности.

Именно благодаря решительному включению в тело книги материалов как тексто- и смыслообразующих единиц повествования, Якунин в дискуссии вокруг вопроса видоизменения носителей информации высказывается о материальной целостности книги. То, как он берется за текстовое наполнение и как он его реализует в книге, вряд ли можно представить себе без конкретного материального воплощения. В той мере, в какой медиальные функции могут быть смоделированы с помощью цифро-

вых средств, ссылка на контекстуальные предпосылки текстов, приведенные в материале, остается открытой. Экспериментальный подход, представляющий собой работу Хармса, останется лишь переданным. Именно благодаря решительному включению в тело книги материалов как тексто- и смыслообразующих единиц повествования, Якунин в дискуссии вокруг вопроса видоизменения носителей информации высказывается о материальной целостности книги. То, как он берется за текстовое наполнение и как он его реализует в книге, вряд ли можно представить себе без конкретного материального воплощения. В той мере, в какой медиальные функции могут быть смоделированы с помощью цифровых средств, ссылка на контекстуальные предпосылки текстов, приведенные в материале, остается открытой. Экспериментальный подход, представляющий собой работу Хармса, останется лишь переданным в письменной форме эпизодом. В книжных предметах Хармс-кабинета, напротив, подход становится материально ощутимым (доступным). В то время как конкретное книжное тело объединяет содержание и форму в неразделимое целое, единство в цифровой реализации будет позднее потеряно в процессе рецепции, при которой содержание становится доступным через средство для чтения, которое не является самой книгой, в лучшем случае только имитирует ее. При использовании электронной книги или «ридера», отдельная страница книги и вся книга сливаются на поверхности экрана. Невозможно ощутить ни физические размеры, ни свойства материала.

3. Создание смысла посредством медиального расширения носителя текста и содержания

Работы нижегородского художника Евгения Стрелкова показывают, что целостность формы и содержания не обязательно должна быть привязана к физическому

материалу тела книги при использовании ее в качестве художественного носителя, и что книга функционирует лишь в ограниченной степени как носитель письменности и содержания. В созданных им книгах художника цифровые носители информации служат для расширения смыслового поля. Одним из примеров является работа «Третья идея»¹. Название отсылает к физику Андрею Сахарову, который в своих воспоминаниях описал процесс разработки водородной бомбы, но не смог конкретизировать, так как исследования его команды были военной тайной². В своих мемуарах, которые были написаны позднее во время ссылки в Нижнем Новгороде, он объясняет, что энергия, выделяющаяся в виде рентгеновских лучей в ходе экспериментов над делением ядра, не только нагревает водород и вызывает термоядерную реакцию, но и выбрасывает в атмосферу ничтожно малое количество рентгеновских лучей. Исследовательская группа стремилась выяснить, каким образом вся энергия может быть заключена внутри взрывного устройства и исполь-

¹ Евгений Стрелков, Третья идея, 2017, Книжка-гармошка, шелкография на бумаге, пленка в конверте, видеозапись с музыкой Игоря Колесова, 33,5 x 23,5 см, Нижний Новгород: Дирижабль 2015.

² Андрей Сахаров написал воспоминания о своей ссылке в город Горький, которому в 1990 году вернули прежнее название Нижний Новгород: «...именно в Сарове нам пришла «третья идея», позволившая создать термоядерную бомбу». См. Библиотека³В популярных журналах⁴«Троцкий вариант»⁵№4, 2018⁶ (Bibliothek im populären Journals Troitzkij variant, Nr. 4, 2018) In: <https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/434005/Zagadka_tretej_idei> (07.07.2019).

³ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka

⁴ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly

⁵ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly/gazeta_troitskiy_variant

⁶ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433998/Troitskiy_variant_Nauka_4_248_27_fevralya_2018_goda

зована для детонации, а также предположить, какие меры необходимо предпринять для физической обработки, с тем чтобы в конечном счете контролировать военный баланс великих держав с эффективным оружием. Первые шаги по созданию такого ядерного оружия были сделаны уже во время Второй мировой войны, и решающие соображения были высказаны как Виталием Гинзбургом, так и Сахаровым. Вот почему Сахаров, когда в 1954 году случился прорыв в формулировке центральных рабочих шагов, говорил о «третьей идее».

В 1947 году исследовательская группа была направлена на расположенную далеко от крупных городов территорию, известную как «Полигон Арзамас-16», которая использовалась для разработки и проведения экспериментов с ядерной технологией. До революции 1917 года на этом месте находился монастырь Святого Серафима Саровского. Пустая церковь стала центром новой атомной базы. Ядерные эксперименты проводились под землей, но это не помешало повредить монастырь, так что церковь была полностью снесена, а иконостас уничтожен.

В книге Стрелкова рассказывается о событиях, происходящих вокруг исследовательского центра. Однако автор меняет угол зрения, так что в центре повествования оказывается эффект проникновения рентгеновских лучей в атмосферу, исследование которого было изначально второстепенной задачей ученых. Таким образом, цель состоит в том, чтобы использовать публикацию как средство выражения не столько чувственного явления, сколько обладающего мощным физическим воздействием, и выявить качества, не поддающиеся описательному выражению. Следуя идее дать выражение невидимому, Стрелков размещает исчезающий иконостас в центре своей книги. Он концентрируется на группе Деисуса — изображении главных святых, расположенные в центре иконостаса. Поскольку изображения святых, хотя и объединены в один блок в иконостасе, представляют собой отдельные иконы,

Стрелков воздерживается от связывания их книжным переплетом в своем издании, и вместо этого свободно группирует их в папку.

Смотрите иллюстрации 7, 8, 9 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

На иллюстрациях рядом друг с другом изображены архангелы, апостолы и Богородица, но их тела воспроизведены так, как будто бы освещены рентгеновскими лучами, так как из-под одеяний фигур просвечивают скелеты. Изображение ориентируется на инсталляционный контекст работы, в котором те же мотивы на прозрачных пленках были размещены на выставке в световом коробе, имитирующем действие рентгеновских лучей.

Текст, написанный художником и освещающий подтекст его замысла, напечатан на внутренней стороне папки, которая служит обложкой для серии листов¹. На данный момент он выглядит как паратекст, который относится к публикации, но не несет никакой содержательной функции. Реальное повествование Стрелков, напротив, переносит на носитель информации с записью фильма. Последний показывает в трехминутной последовательности образование взрывоопасного гриба так, как это происходит при зажигании водородной бомбы.

¹ При разработке водородной бомбы в 1950-е годы на закрытом научном полигоне Арзамас-16, занявшем Саровский монастырь, была сформулирована «третья идея». Именно так засекретил её в своих дневниках один из главных разработчиков бомбы академик Андрей Сахаров. Суть «третьей идеи» — использование мощного рентгеновского излучения атомного взрыва для запуска термоядерной реакции в бомбе. В результате серии модельных подземных взрывов на полигоне был повреждён и вскоре разобран Успенский собор бывшего монастыря, иконостас собора был уничтожен. Слово просвеченные рентгеном фигуры деисусного чина исчезнувшего иконостаса — и напоминание об этой драматичной истории, и метафора всепроникающего света, идущего от Спасителя...

Фильм сопровождается саундтреком, на котором слышны звуки, напоминающие хор акапеллы¹. С одной стороны, музыка ассоциируется с медленным звучанием православного церковного песнопения, а с другой — соответствует сильно замедленной записи хода взрыва, который кажется замирающим. Только саундтрек передает переходный процесс, который, в свою очередь, связывает себя с кинематографической последовательностью. В то же время этот саундтрек напоминает атмосферу церкви с ее иконостасом, которого на момент взрыва уже не было. Только фотографии Стрелкова до сих пор хранят память о нем. Освещенные рентгеновскими лучами, они ассоциируются с божественным светом, обещающим спасение. Но в связи со взрывом обещание спасения, о котором здесь говорилось, кажется сомнительным, его основные идеи перевернуты. Как бы саркастично ни казалась связь между искуплением человечества с помощью водородной бомбы, с одной стороны, она также отсылает к первоначальной точке зрения, которая лежала в основе атомного развития. Сахаров изначально был убежден, что только ядерное вооружение сможет поддерживать баланс сил между сверхдержавами настолько, что предотвратит войну.

В случае с «Третьей идеей» бок о бок существуют два медиально-дифференцированных текстовых носителя, каждый со своими специфическими возможностями, которые обладают синергетическим эффектом и, таким образом, представляют собой цельное произведение. Заявления, сделанные в соответствующих носителях информации, не просто сочетаются, а дополняют друг друга, так что только при совместном рассмотрении становится очевидным заявление, заложенное в работу. Цифровые и аналоговые формы медиальности взаимодействуют до тех пор, пока

¹ Композиция принадлежит Игорю Колесникову.

видеозапись вызывает ассоциацию, которая связывает изображение с печатными мотивами книги. Звук, который является третьим элементом медиальности в дополнение к статическому и движущемуся изображению, выполняет роль посредника. Все носители информации обладают контент-конструктивным эффектом, но не полагаются на текст. Единственный существующий текст размещен таким образом, чтобы казалось, что он удален от последовательного повествования.

ABBILDUNGEN / ILLUSTRATIONS / ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. *Sergei Jakunin: Buch mit Text Čto éto bylo? von Daniil Charms, 2006, Pappschnittdruck, Bleisatzdruck auf Papier, 14 Seiten, 30,5 x 23 cm /Sergei Jakunin: Book with text Chto eto bylo? by Daniil Charms, 2006, cardboard cut print, lead typesetting print on paper, 14 pages, 30,5 x 23 cm /Сергей Якунин: Книга с текстом «Что было?» Даниила Хармса, 2006, картон, принт, наборная печать на бумаге, 14 страницы, 30,5 x 23 см / Vanabbetmuseum Eindhoven © LS Collection*



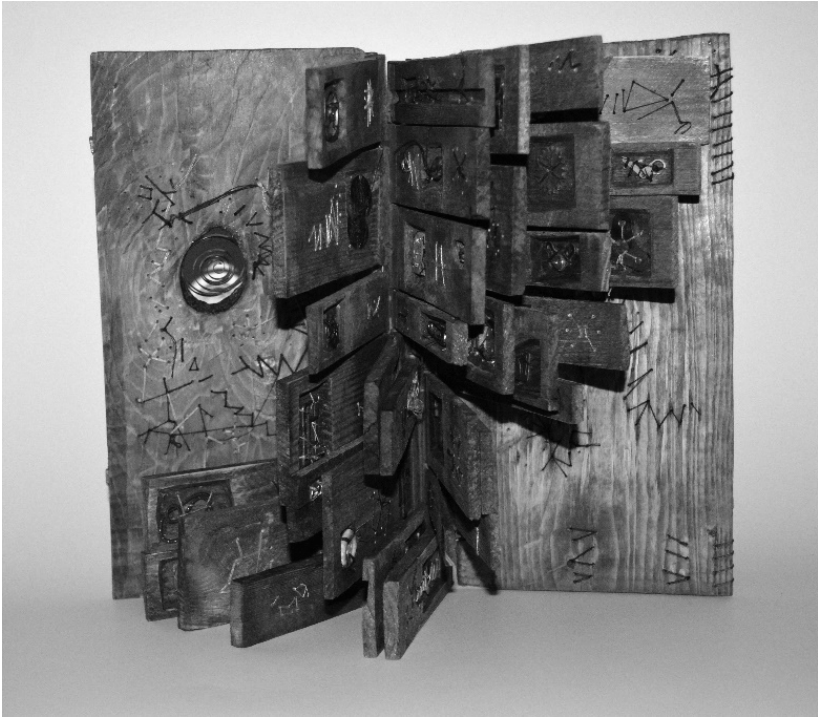
2. Sergei Jakunin: Buch mit Text *Čto èto bylo?* von Daniil Charms, 2006, Pappschnittdruck, Bleisatzdruck auf Papier, 14 Seiten, 30,5 x 23 cm /Sergei Jakunin: Book with text *Chto eto bylo?* by Daniil Charms, 2006, cardboard cut print, lead typesetting print on paper, 14 pages, 30,5 x 23 cm /Сергей Якунин: Книга с текстом «Что было?» Даниила Хармса, 2006, картон, принт, наборная печать на бумаге, 14 страницы, 30,5 x 23 см / Vanabbetmuseum Eindhoven © LS Collection



3. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 см / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



3. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 см / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



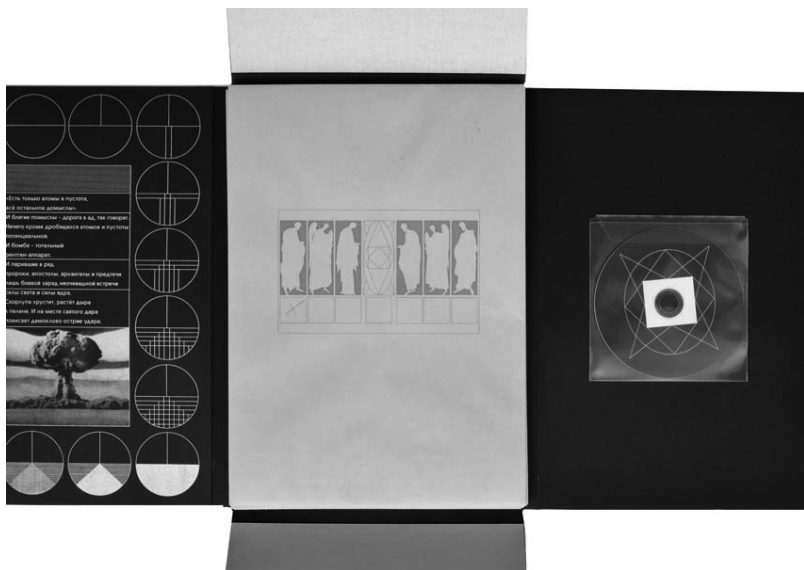
4. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 cm / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



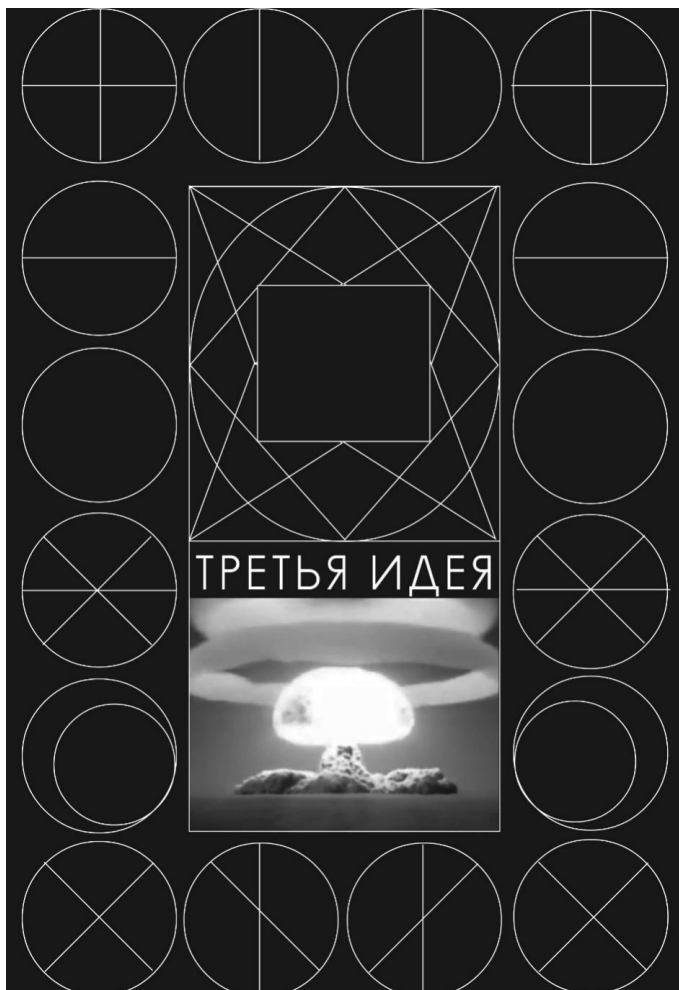
5. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat, 2012, Karton und Pappmaché, Tuschezeichnungen, 104 Seiten, 52 Blatt, 37,5 x 20,2 x 4,8 cm / Sergei Jakunin: Azamat's Diary, 2012, cardboard and paper mache, ink drawings, 104 pages, 52 sheets, 37,5 x 20,2 x 4.8 cm / Сергей Якунин: Дневник Азамат, 2012, картон и папье-маше, рисунки тушью, 104 страницы, 52 листа, 37,5 x 20,2 x 4,8 см / Bayerische Staatsbibliothek München © Foto VH*



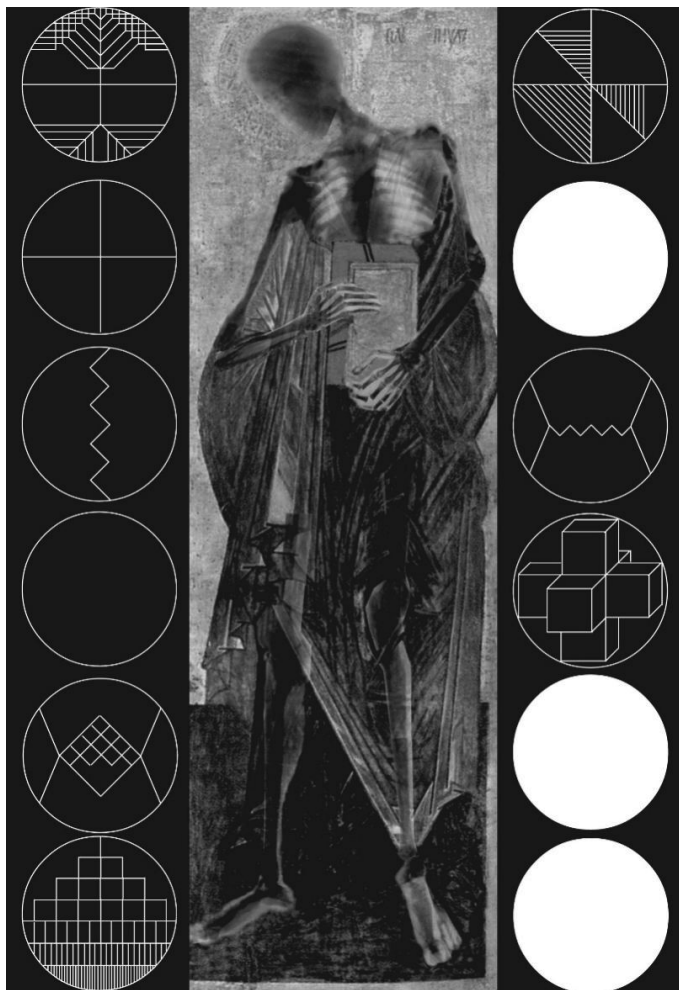
6. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat, 2012, Karton und Pappmaché, Tuschezeichnungen, 104 Seiten, 52 Blatt, 37,5 x 20,2 x 4,8 cm / Sergei Jakunin: Azamat's Diary, 2012, cardboard and paper mache, ink drawings, 104 pages, 52 sheets, 37,5 x 20,2 x 4.8 cm / Сергей Якунин: Дневник Азамата, 2012, картон и папье-маше, рисунки тушью, 104 страницы, 52 листа, 37,5 x 20,2 x 4,8 см / Bayerische Staatsbibliothek München © Foto VH*



7. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, пленочный материал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov



8. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, плёночный материал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov



9. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, пленочный матери-

ал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov

ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS

NATALLIA STELMAK SCHABNER¹

NARRATIVITY IN THOUGHT AND ACTION²

Abstract

The philosophical debate over narrativity concentrates on the narratives, the stories we might or might not tell about ourselves, and not on the mental process that is engaged in creating those narratives. It is, however, the process that is the key to the issue, not the product. Narrativity, the mental process involved in producing narratives, or form- finding over time, is what I will argue should be seen as primary. In this article, I will look at the arguments of Louis Mink, Arthur Danto and Aristotle regarding the value of narratives, and I will take those arguments further, to show how they support my claim that the Narrativity that leads to narratives is intrinsic to our nature. I will argue that how we use language even to discuss mundane day-to-day actions and experiences shows how essential the narrative process is to our mental life, that it is in fact an intrinsic feature of our mental activity. Narrativity is the way we all make sense of our experience, and the only way we are able to engage in long term projects, even if those projects require continual revision of the narrative that guides them.

— — —
— — —

¹ *Natallia Stelmak Schabner* is PhD in Philosophy, CUNY (City University of New York) Graduate Center, her doctoral thesis was supervised by Noel Carrol, she is teaching at City College, CUNY, New York, USA, nsschabner@gmail.com.

² The Russian authorized version of this paper was published in the previous issue: AU. Vol. 1 (9). 2020. P. 80—97.

Keywords

Narrativity, narrative, narrative thinking, apperception, Universals, history, poetry, Aristotle, Arthur Danto, Galen Strawson, action, mental form-finding

The philosophical debate over narrativity concentrates on the narratives, the stories we might or might not tell about ourselves, and not on the mental process that is engaged in creating those narratives. It is, however, the process that is the key to the issue, not the product. I will argue that how we use language even to discuss mundane day-to-day actions and experiences shows how essential this process is to our mental life. Narrativity, as the term has been generally used, refers broadly to qualities and characteristics that make something narrative as opposed to nonnarrative. Hence the term is used to refer to something exterior to the nature of our experience that possesses the properties of a narrative. I propose to add a new definition of Narrativity (which I use with a capital «N», to distinguish it from other senses of the term), meaning specifically the temporal form finding/coherence seeking tendency of the mind, which may produce a narrative. I will argue that creating narratives is in fact an intrinsic feature of our mental activity. Narrativity is the way we all make sense of our experience, and the only way we are able to engage in long term projects, even if those projects require continual revision of the narrative that guides them.

Among the philosophers who have argued that creating narratives is not an intrinsic part of our mental activity, Galen Strawson, for example, dismisses such paradigm cases as the narrative involved in a short-term project like making coffee as trivial. I will show, however, that while such cases as making coffee may be trivial, they are not meaningless. Embarking on any action requires that we project into the future, and thus that we create a narrative. This need is only greater when an action is part of a project.

In what follows I will look at certain arguments of Louis Mink, Arthur Danto and Aristotle regarding the value of narratives, and I will take those arguments further, to show how they support my claim that the Narrativity that leads to narratives is intrinsic to our nature. Danto's input is especially valuable, because it connects the idea of narrative to the dimension of language and action. I will develop this line of thinking and claim that how narrative is built into the structure of language tells us about the structure of thought.

Narrativity as a process

I am arguing for Narrativity (process), not Narrative (content). I will focus on the process itself, which needs only to point towards a possibility of closure, without necessarily reaching it. Taking the narratives we might hold about our selves and our lives as primary is a mistake. Rather, it is Narrativity, the mental process that is involved in producing such narratives, or form-finding over time, that should be seen as primary. Since the self has nothing to draw on but experiences, which can only exist in time, and we must have some sort of coherence seeking or form-finding tendency in order to engage in the projects that produce action, that form-finding must involve time, which is what I mean by Narrativity.

The general idea that there is a core mental process that finds order within a «manifold» of sensation, and that this process is essential for experience, was advocated most famously by Kant (Kant 1965). There is precedent for my conception of Narrativity in the concept of apperception used by Kant and others. Performing acts of apperception could be compared with the way we experience life as a result of form-finding. Kant and his idealist successors argue that sensory data alone is not sufficient for experience — there must be a «synthesis» of the «manifold» of our experience in the imagination. Husserl (Husserl 1964) develops this idea,

stressing the temporal aspects of form-finding and showing that it cannot be reduced to a passive, static form of receptivity.

Among the philosophers who have recognized the importance of the narrative mode of thinking is Louis Mink, who calls «Historical understanding» a paradigm case of the configurational mode of comprehension. Historical understanding, Mink says, occurs when one can see a series of events that occurred one after another as constituting a single sequence or complex whole with its own definite identity. The job of a historian, on his account, is to be able to make a «synoptic judgment», in which chronologically separate events are seen to make up a complex whole, and then to express this judgment by constructing a narrative which in its form embodies and communicates this judgment. He says, «Even though narrative form may be, for most people, associated with fairy tales, myths, and the entertainments of the novel, it remains true that narrative is a primary cognitive instrument — an instrument rivaled, in fact, only by theory and by metaphor as irreducible ways of making the flux of experience comprehensible» (Mink 1987).

Mink's argument for the value of historical comprehension is important for my project since I see a correlation between the way history functions as a narrative (a product) and what the task of a historian might be, and how we order our mental experiences (a process) based on the material (mental events) memory provides us. We are constant «historians of self,» narrating and judging our experiences no matter how short-lived they are. It is also important to note that this «primary cognitive instrument» is not only applied towards understanding our pasts: The future, how we plan and project ourselves and our actions must also be perceived as an untold story or a projected story.

Narrative is a primary and irreducible form of human comprehension, but this primary nature of narrative as a form of comprehension extends beyond «the flux of experience.»

For example, in the teaching of mathematics, children learn the abstract concepts first through stories, such as «If Johnny has three apples...» Obviously, philosophy uses narrative tools for understanding. Often concepts are better understood through vivid narrative examples, via thought experiments, and through myths or literary dialogues (traditionally originated with Platonic dialogues), or examples from literature and works of art. To question the soundness of an argument, we have to entertain possible scenarios that could undermine or support soundness, and have to be equipped with narrative cognitive techniques. One has to consider alternative or counter examples in imagination that might challenge the plausibility of a statement.

The Chronicler, the historian and the poet

I will start my argument for the necessity of Narrativity as a mental process by turning to Danto's example of the Ideal Chronicler vs. the historian (Danto 1962), in which he spells out what it is that a narrative account offers beyond a simple — even if complete — recounting of a series of facts, without the causal connections a narrative provides. Then I will turn to Aristotle's discussion of history and poetry, showing how the creative aspect of poetry, with the force of possibility, makes — for him — poetry the higher art. Through these arguments, I will show the necessity of Narrativity.

The Ideal Chronicler (I.C.), Danto says, has access to all events and records them as they happen, but without the ability to draw any links between them. History, he says, cannot be done by the I.C., even though he is a witness of all historical facts, because his account lacks any connections, causal or otherwise. The Ideal Chronicle created by his character is formless. «A particular thing or occurrence acquires historical significance in virtue of its relations to some other thing or occurrence in which we happen to have

some special interest, or to which we attach some importance, for whatever reason,» Danto says (Danto 1962, 167). The Ideal Chronicle, however, does not contain that historical significance because none of the details are assigned any more or less importance. It contains facts, but because it does not assign significance or meaning to events, it does not contain *understanding* of those facts, and thus cannot provide a tool for understanding, as a narrative can.

This is obviously not the way human consciousness works. The selection of facts by a human, and the assigning of varying degrees of significance among those facts already implies by default Narrativity. History seems to require both Narrativity and narrative thinking. In selecting and giving priority to events/facts we already use our coherence-seeking capacity. In virtue of that priority selection, the events must have some non-trivial property already, since we make that selection based on the significance we assign them.

This account also has consequences for how we relate to our futures, and how we create and carry out projects. Clearly, projects can be simple and short-term, such as Strawson's case of making coffee, or longer-term and more open-ended, such as the project Danto explores in his examination of narrative sentences, planting roses (Danto 1962). Danto says that we cannot use project verbs such as «planting roses» without making claims on the future. Narrative sentences, he points out, are normally used to describe actions.

Noel Carroll lays out five criteria that a mental act must meet in order to involve narrative connection: it must involve “ (1) ... at least two events and/or states of affairs (2) in a globally forward-looking manner (3) concerning the career of at least one unified subject (4) where the temporal relations between the events and/or states of affairs are perspicuously ordered, and (5) where the earlier events in the sequence are at least causally necessary conditions for the causation of later events and/or states of affairs (or are

contributions thereto) ” (Carroll 2001, 126). The Ideal Chronicle would lack at least four of these criteria, retaining only (1).

Aristotle (*Poetics*) continues this reflection on the nature of our narrative thinking with his assertion that poetry is more philosophical and more epistemologically significant than history. For him, history simply describes things that have happened, but poetry speaks about things that could happen, that are possible to happen. When Aristotle says that history is only concerned with facts, he does not mean that events are presented without interpretation, not connected in any way, stated independently of anyone’s subjective account, or outside of time, but that the subject is a particular unalterable series of events. I.e., the facts of Trojan War will be: The Greeks attacked Troy; they fought for seven years; Achilles killed Hector; the Greeks won. Aristotle claimed that we cannot get Universals from those events, but only an understanding of that particular series of events. Therefore, history, he says, doesn’t have the epistemological value that poetry does.

This epistemological value of poetry for Aristotle arises because poetry does lead us to an understanding of Universals, because we have particulars as possible actions, not necessary ones. When we read of the Trojan War in Homer’s *The Iliad*, as opposed to in a history, Achilles still kills Hector, but in the history he does it out of necessity — that is, because he actually did kill Hector. In *The Iliad*, Achilles and Hector are characters, with personality traits. In Achilles we see a character who is ruled by pride. In Hector, one who is virtuous, noble and motivated by sense of duty to his family and his city. Because we know these characteristics, we are able to abstract to dynamic action of characters as types of people who are likely to do or say certain kinds of things, not simply as individuals. Exactly from those actions we learn about the concepts of jealousy, pride,

virtue and nobility. Achilles and Hector become embodiments of those concepts, allowing us to grasp them.

The epistemological significance of poetry for Aristotle strikes me as an important insight, and I will argue that it is because poetry, in dealing with possibilities, actually engages the audience in the narrative process — in Narrativity. The audience must look for causal relationships within the plot, and has to constantly revise previous ideas about those relationships and expectations for the outcome of the plot. In this way, it can be seen that Narrativity is a mode of understanding.

Indeed, the explanation of some abstract concepts would be problematic without a narrative engagement of some sort. For example, to understand the concept of Love, one might want to read *Romeo and Juliet* and undergo an «as if» experience of love. In this manner we could get closer to understanding a concept through our cognitive engagement or a simulated mental process, i.e. one that brings about the possibility of a similar mental experience, even if it is experience entertained in imagination «as if' it were one actually experienced. In neuroscience terms, we would like to bring ourselves closer to having neural activities and connections similar to those that a person who is in love experiences.

That Narrativity is an ongoing endeavor can be seen by the constant revision in which we engage. As Danto argues, most events have not yet discharged their causal energy. I.e., if we have two events, E1 and E2, it doesn't guarantee that E1 causes E2, since E2 could be caused by another much earlier event, Ex. In fact, Ex could be any of the previous events in the time scale that «simply have not yet discharged their causal energy, but have lain dormant all these centuries, like a volcano». But it is important to note that it is through Narrativity that we assign causality; causality cannot be conceived without Narrativity.

Danto's meditation on «dormant causes» strikes me as relevant in many ways to the nature of our mental

experiences. For example, the phenomena of memory could discharge past experiences into present and future ones, and could even change how we project and plan future actions. The Proustian madeleine is a vivid example of an involuntary memory — one of Danto's «dormant causes». Further, involuntary memories could be likened to chance historical finds, such as when a farmer uncovers an ancient bone or artifact that leads anthropologists to new discoveries. Such an event was seen recently when a previously unknown battlefield was uncovered in northern Europe, leading historians to completely re-examine what they thought they knew about ancient society in that area. For us, involuntary memory can act as that kind of discovery, making us re-evaluate what we thought we knew about ourselves, or the meaning of events in our past. Similarly, we can see new experiences in the light of ones that precede them, which we hold in memory. It is as though we were historians who were continually exploring the same subject and possibly as open to revising our own account as we might be concerned about defending it.

By contrast, the Ideal Chronicler is unable to provide a humanly coherent account of events since causes for him cannot be witnessed as causes. As Danto stresses in his thought experiment, though the work done by the Ideal Chronicler is definitive, it might be given over to a machine. This is not only because he lacks the human ability to make connections among past events, but also because he is unable to speculate and project consequences into the future. «The whole truth concerning an event can only be known after, and sometimes only long after the event itself has taken place,» Danto says. So what the Ideal Chronicler was deliberately not equipped with was the perspective given by looking back at an event from the future. And this is the part of the story that historians are employed for. Only a historian from the future can say when the 30 Years War began — if that war was so called because of its duration.

Looking at the Ideal Chronicle, history and poetry, we see three levels of knowledge. In the first case, we know all the facts in a series of events, but the Ideal Chronicler is unable to observe any causal connections. What he lacks — beyond our experience of time — I would claim, is the synthetic capacity. He cannot assign importance to events and synthesize them into a single account that could be called a story, a narrative.

The historian does have the synthetic capacity, because she makes causal connections between events, allowing her to discern degrees of importance. She sees the series of events in terms of a narrative, and through that narrative is able to provide an understanding of meaning that an Ideal Chronicle does not provide. But, again, according to Aristotle, that meaning does not lead to an understanding of Universals. Aristotle's poet, on the other hand, might see that what happened to Helen is a significant event in writing a Trojan War story, but would look beyond that to the form of the actions, which allows him to see the Universals.

Aristotle, with his view that poetry has epistemological value while history does not, distinguishes between different kinds of narratives and assigns a priority to poetry because it has powers to bring one to a higher form-finding state, where realization of Universals is achieved. The power of imagination engaged by poetry is thus capable of elevating one to the Platonic realm of forms where we can have a grasp of the idea and discern the patterns of a possible occurrence of the events of a given type and learn about characters as types of people who are likely to do or to say certain things. The mere connection of specific facts in history, for Aristotle, doesn't provide synthesis beyond the specific events of the history, and doesn't get us to the state of form-finding or pattern recognition, which poetry does in a dynamic and artful way.

— — —
— — —

Narrativity as essential to language and action

As the previous discussion indicates, a predicate such as «is a cause of» would not be accessible to the Ideal Chronicler, and in general his use of language would be necessarily limited, because of the many terms that imply or require a temporal relationship. Many verbs and terms logically require the occurrence of an event later than E1, such as «began,» «preceded,» «gave rise to.» There are even many nouns that are not apparently temporal, yet that require the occurrence of previous events, for example «redemption» assumes that one has somehow failed and «death» presupposes life. Thus, even seemingly temporally static terms by implication place themselves in a temporal context and carry narrative meaning. On the other hand, all verbs at least imply a narrative, because they deal with actions, which exist temporally and entail a beginning, a duration and an end (closure), even if the beginning and end are not explicit in the form of the verb. Since narrative is such a basic linguistic structure, it suggests it is a basic mental structure, as well.

This account also has consequences for how we relate to our futures. Looking at the relationship between narrative sentences and action, Danto examines what he calls project verbs, a common linguistic structure that creates connections among a set of behavior — R-ing — within which the relationship might not otherwise be apparent. «Planting roses,» for example, could include such behaviors as R1 — fertilizing the ground; R2 — digging; R3 — smoking his pipe; R4 — hiring expert gardeners. But it also may be true of a man that he is engaged in R-ing and that a project verb, such as «planting roses,» might be true of him even at a time when no term from the range R1...Rn is true of him.

We cannot use such «project verbs» without making claims on the future. Because the Ideal Chronicler does not make future-oriented causal connections, he cannot have projects. If we were to ask the I.C. what he was doing when he was

digging a hole, he wouldn't be able to reply «planting roses,» since this is a project that presupposes a range of causally connected behavior. As Danto explains, the range of R-ing will be different for everyone, but the point is that the Ideal Chronicler cannot be engaged in R-ing, since he cannot make claims on the future or connect a present behavior to a previous event. The Ideal Chronicler may even be deprived of the entire language of action. The mental reality of the I.C., for that matter, is contrary to the nature of human thought, which inherently seeks connections.

To be engaged in the process of R-ing, however, would only assume making a weak claim on the future. A person who aims to produce prize-winning roses makes a stronger claim on the future, but if roses for some reason do not bloom, it does not falsify the proposition that the person was planting them. The focus is on the process or experience of R-ing as opposed to the result achieved. Operations that might constitute R-ing are merely necessary, but not sufficient for R as such. What is needed is the process, which I argue also proves the necessity of narrativity in mundane actions if we are to be engaged in any projects. The question could be raised whether a character like Oblomov is already R-ing when he is lying in his bed, dreaming about the things he would do to R, telling his servant Zakhar or his friends about his great plans for R-ing, even though he never actually does get out of bed to physically engage in any of the acts of R-ing. He has the Narrativity of R-ing, the projection of himself R-ing, even though that narrative and projection never materialize in any other action.

Just as Narrativity is implied in our very use of language, it is also implied in our most basic actions. This leads me to a slippery slope argument, which shows how the narrativity involved in making coffee becomes non-trivial, despite Strawson's claim to the contrary. A person could each day go about making coffee, at first simply using coffee, but then starting to add spices — perhaps one day cinnamon, another

day chocolate, then combining them, trying other spices, until she had an entire collection of coffee recipes. One day she might decide to open a coffee shop. She now sees that first decision to explore different ways of making coffee, which before had seemed nothing more than an effort to make a trivial daily ritual less boring, was in fact the cause of a complex and non-trivial project. Similarly, we could look at a man smoking a pipe and say that this is trivial, he is simply smoking a pipe. However that activity could just be a necessary fragment of a larger project, that — even if it is a pause from action, possibly for reflection or rest — is one of a series of activities that constitutes this project.

Even on the other end of the scale, when a child makes coffee for the first time, she has to learn the causal sequence of each step of the action consciously, paying careful attention to the coherence of the action. So, if an action like making coffee can be considered a trivial example of Narrativity, it is only because it can be internalized. Initially, however, the narrative must be created, examined and referred to, or the project will not be carried out successfully. But the Narrativity is still there, and can resurface. Indeed, being «in the moment» of making coffee would not mean being in any particular instant in the process, but rather being in that instant only as a part of the entire process — an instant within a narrative.

Thus, the triviality of any action becomes a matter of degree, since one could see that each experience as such of making coffee could bring significance into one's life. Of course, not everything fits into large scale projects, but even so the triviality of any action cannot be assigned by default to any of our actions and the scope of the Narrativity argument remains entirely subjective.

Conclusion

What is the connection between Aristotle's poet, Danto's historian and a person engaged in a long-term project such as

planting roses? All of them create narratives and what connects them is the narrative process in which they all are engaged: to write a poem or a work of history requires this process. The insufficiency of both the Aristotelian history and of Danto's Ideal Chronicle shows the unique value and necessity of narrative for human understanding. Danto's discussion of project verbs shows that just by using this language we necessarily make claims on the future, and therefore have a projection — even if subconscious, unacknowledged or dormant — towards the future. The common usage of such verbs indicates that this kind of projection is an inherent and necessary aspect of our mental activity, and such projection is a product of Narrativity.

Narrativity as a mental component of our experience is a necessary condition for performing other cognitive tasks that involve coherence seeking and form-finding tendencies, such as making sense of our mundane experience. Narrativity is also the mental component we engage when we initiate actions, whether on a trivial scale, such as making coffee, or for larger projects. To approach the issue from another end, any discussion of actions requires an appeal to the narrative nature of our experience, the necessity of which is demonstrated in the language that must be used. This necessity extends to our mental activity because the way we are engaged in project-making linguistically, our mental activity is engaged in form-finding over time, and thus Narrativity.

References

Carroll, N. On the Narrative Connection // Beyond Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Danto, A.C. Narration and Knowledge. New York: Columbia University Press, 1985.

Husserl, E. The Phenomenology of Internal Time-consciousness (Heidegger, M., ed., Churchill, J. S., trans.). Bloomington: Indiana University Press, 1964.

Kant, I. Critique of Pure Reason. Unabridged Edition (Smith, N.K., trans.). New York: St. Martin's Press, 1965.

Mink, L.O. Historical Understanding / Edited by B. Fay, E.O. Golub and R.T.Vann. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

Proust, M. Remembrance of Things Past. (Moncrieff, S. and Kilmartin, T, trans.) New York: Vintage Books, 1981.

Strawson, G. Selves: An Essay in Revisionary Metaphysics. Oxford: Clarendon Press, 2009.

Strawson, G., editor. The Self? Oxford: Blackwell Publishing, 2005. (Includes relevant articles by B. Dainton, M.Schechtman, I.Persson, B.C. van Fraassen and P. van Ingwen, as well as Stawson's «Against Narrativity»).

ОБЗОРЫ / REVIEWS

ГЛУБОКИЙ СИНИЙ

ВИРТУАЛЬНЫЙ ВЫПУСКНОЙ
ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ПРОГРАММЫ
ПОДГОТОВКИ АРТ-КУРАТОРОВ
«ЭСТЕТИКА: АРТ-БИЗНЕС»
ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА
СЛУШАТЕЛЕЙ 2019/2020 УЧЕБНОГО ГОДА

Наш журнал, посвятивший предыдущий номер интеллектуальному сопротивлению эстетического сообщества вирусной угрозе, после выхода его в свет принял участие в еще одной важной форме эстетической деятельности в новых условиях. На этот раз речь идет о практическом аспекте эстетического опыта, случай которого нам кажется достойным. В ситуации кардинального сокращения поля публичного общения в период активной борьбы с вирусом поздней зимой и весной 2020 года во всем мире активизировались формы виртуальной эстетической коммуникации. В их числе оказались экспозиционные проекты, транслируемые арт-галереями через различные ресурсы Интернета. Эти средства дали возможность приобрести новые, неожиданные, ранее непрогнозируемые возможности приобретения эстетического опыта. Журнал считает необходимым обратиться к описанию, а затем и к исследованию этих вновь приобретенных форм виртуальной эстетической коммуникации.

Описываемый экспозиционный проект осуществлялся дистанционно в конце мая — начале июня 2020 года в условиях экстренных антивирусных мер через Интернет-ресурсы *Aesthetica Universalis*¹, при технической

и информационной поддержке художественной галереи *Cogito* философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, которая является в обычное время постоянной экспозиционной базой программы подготовки арт-кураторов «Эстетика: арт-бизнес», работающей на философском факультете МГУ с 2005 года. Программа «Эстетика: арт-бизнес» готовит кураторов на базе высшего образования в течение одного академического года, процесс обучения включает в себя наряду с теоретической подготовкой три реальных галерейных проекта, которые должны развить в будущих кураторах концептуальные проективные качества. В 2019/2020 учебном году первые два проекта были осуществлены, как обычно, в реальном галерейном пространстве. Последний же выпускной проект по сложившимся обстоятельствам был перенесен в Интернет.

Концептуальная задача проекта заключалась в том, чтобы показать выразительные возможности одного из базовых элементов живописи — цвета, взятого на примере одного из ключевых пигментов — синего. В процессе выставочной селекции были отобраны работы художников, которые отводят синему и его нюансам очевидную роль выразительного означения. Художники были подробно интервьюированы кураторами об их хроматических предпочтениях, об истоках их эмоциональной привязанности к шкале синих оттенков, вопросы учитывали теоретические аспекты исследования цвета, которые практиковал Василий Васильевич Кандинский в своих эстетико-хроматических работах, в особенности в период работы в *Vauhaus*. В итоге фильм превратился в важный эмпирический документ, представляющий эту тематику, который дает репрезентативный материал для дальнейших иссле-

¹ Пример — канал *Aesthetica Universalis* на платформе YouTube. Ссылка на ролик проекта: <https://youtu.be/vVTWnq6JnkY>

дований проблем эстетической коммуникации и искусства.



Яна Гаврилкевич. Работа «Страницы бессоницы» из проекта «Глубокий синий» / Yana Gavrilkevich. The work called «Sheets of Insomnia» from the project «Deep Blue».

DEEP BLUE

VIRTUAL EXHIBITION PROJECT OF THE OF ART CURATORS TRAINING PROGRAM «AESTHETICS: ART BUSINESS» AT LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY, FACULTY OF PHILOSOPHY, 2019/2020 ACADEMIC YEAR

Our journal which devoted the previous issue to the intellectual resistance of the aesthetic community to the viral threat, after its publication, has taken part in another important form of aesthetic activity in the new conditions. This time we are dealing with the practical aspect of aesthetic experience, the case of which seems worthy to be mentioned. In the situation of cardinal reduction in the field of public communication during the period of active struggle against the virus in the end of winter and in spring of 2020, forms of virtual aesthetic communication intensified all over the world. Among them were exposition projects translated by art galleries to the audience through various Internet resources. These events made it possible to acquire new, unexpected, previously unpredictable opportunities for acquiring aesthetic experience. The journal considers that it's necessary to turn to description and then to analytical studies studies of these newly acquired forms of virtual aesthetic communication.

The described exposition project was carried out remotely in late May — early June 2020 under the conditions of extraordinary anti-virus measures through the Internet resources of *Aesthetica Universalis*¹, with the technical and

¹ See the channel *Aesthetica Universalis* on the YouTube platform. The

informational support of the *Cogito* art gallery of the Faculty of Philosophy at Lomonosov Moscow State University, which is usually a permanent exposition the base of the training program for art curators called *Aesthetics: art business*, which has been working at the Faculty of Philosophy the University since 2005. The program prepares art curators on the basis of higher education for one academic year, the learning process includes, along with theoretical training, three real gallery projects that should develop conceptual projective skills in future curators. In the 2019/2020 academic year, the first two projects were carried out, as usual, in a real gallery space. The last project, due to the above mentioned circumstances, was transferred to the Internet.

The conceptual task of the project was to show the expressive possibilities of one of the basic elements of painting – a color, taken on the example of one of the key pigments – blue. In the course of the exhibition selection, the works of artists were chosen, who assign the obvious role of expressive meaning to blue and its nuances. The artists were interviewed in detail by the curators about their chromatic preferences, about the origins of their emotional attachment to the scale of blue shades, the questions took into account the theoretical aspects of the study of color, which Wassily Kandinsky practiced in his aesthetic-chromatic studies, especially during his work at Bauhaus. As a result, the film turned into an important empirical document on this topic, which provides representative material for further research in the problems of aesthetic communication and art.

project movie: <https://youtu.be/vVTWnq6JnkY>

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ELIZAVETA DREMOVA¹

COLLECTIVE TRAUMA IN THE PHOTOGRAPHIC SERIES OF THE MINSK SCHOOL OF PHOTOGRAPHY: IGOR SAVCHENKO, GALINA MOSKALEVA, SERGEY KOZHEMYAKIN (THE 1980S AND THE 1990S)²

Abstract

The article is devoted to the problem of collective trauma representation in art in the works of three Belarusian photographers of the post-Soviet period: Igor Savchenko, Galina Moskaleva, Sergey Kozhemyakin. The author gives an overview of such concepts as «trauma», «collective trauma», «work of mourning», and examines some characteristics of the «affective component» of photography. The article sets out theoretical approaches to the phenomenon of the inexpressible and refers to the concepts of I. Kant, E. Burke, J.-F. Lyotard, F. Ankersmit and J. Rancière. The author comes to the conclusion that the images created by Belarusian photographers express splitting, breaking, and fragmentation. The aesthetic program of Belarusian photographers consists in appropriating photos from personal and anonymous archives, recomposing images in a new context, framing, and fragmenting photos. It often reveals that a lot of photos cannot be «read», which allows us to say that there is an unsymbolized residue in these images, i.e. «*punctum*».

— — —

¹ *Elizaveta Dremova* is a postgraduate student at the Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.

² This is the authorized translation of the Russian original published in the previous issue: AU. Vol. 1 (9). 2020. P. 177–212.

Keywords

Collective trauma, photography, contemporary art, punctum.

Trauma: from the individual to the collective

Trauma Studies appear after the First World War as a response to its tragic events. In 1920, Sigmund Freud write his work *Beyond the Pleasure Principle*, which describes the functioning of the psyche of people suffering from war neurosis. According to Freud, the dream of a person with a traumatic neurosis returns him or her to the situation of disaster and leads to a new state of a repeated fright (*schreck*). The psychoanalyst introduces the concept of «*repetition compulsion*» of the repressed. He relates fixation on trauma with the behavior of hysterics: «hysterics suffer mainly from reminiscences»¹. The memories of people with traumatic neurosis never reach the symbolic level. Consciousness protects our psyche from excessive stressors of the surrounding world. The situation of trauma creates such conditions when a person not only suffers from memories, but they start controlling his mental life. Freud discovers the multiple nature of trauma: the events of the present might became a trigger for some traumatic experience of the past. The psychoanalyst comes an important conclusion that the patient knows and does not know about significance of early traumatic event. He knows about this because he has not forgotten it, and he does not know about it because he is unaware of its significance. Thus, the trauma is written in the person's memory, but is not recognized by him.

The French psychoanalyst Jacques Lacan offers some new strategies for psychoanalytic work that is mostly connected with Freud's legacy. He suggests three registers of the psychic

¹ Freud, S. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: W.W. Norton & Company, 1961. P. 7.

apparatus: the Imaginary, the Symbolic, the Real¹. The Real is an unsymbolized space of extreme intense experience that consciousness never fully perceives. There is no access to the Real, the encounter with It is only possible as an intrusion of a traumatic symptom: «I call everything that comes from the Real side a symptom. And the Real is everything that does not stick, does not work, creates an obstacle to the life of a person and the assertion of his personality [personnalité]. The real always returns to the same place, we always find it there in the same manifestations.»² Thus, trauma is a predicate of the Real. Cathy Caruth, an American cultural critic, emphasizes that trauma is not a separate empirical event, it appears to be a non-localized event. «It is not simply, that is, the literal threatening of bodily life, but the fact that the threat is recognized as such by the mind *one moment too late*,» says Caruth, «The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not the direct experience of the threat, but precisely the missing of this experience, the fact that, not being experience *in time*, it has not yet been fully known.»³ What was seen was so extreme and premature for a person that the mind was too late to realize it. Caruth calls the trauma situation a temporal gap between vision and knowledge, a lag of painful experience in time. Caruth also discovers in «vision from the past» (*flashback*) a paradox that combines intrusion and amnesia. The invasion occurs in dreams or in a state of hypnosis during therapy and it is characterized by high accuracy and detail of what is seen. Amnesia is expressed in the fact that in a conscious life

¹ Lacan, J. On the Names of the Father. Cambridge: Polity Press, 2013.

² Lacan, J. The interview in Panorama, 1974. URL: <https://www.versobooks.com/blogs/1668-there-can-be-no-crisis-of-psychoanalysis-jacques-lacan-interviewed-in-1974> (accessed 07.06.2020)

³ Caruth, C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1996. P. 62.

traumatic experiences resist comprehension. The gap between vision and knowledge reveals the nature of a delayed trauma: experiences neither find a place for themselves, nor become meaningful memories. Caruth goes on to explain: «... the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time».¹ Then «compulsive repetition» is the mind's attempt to repeat the missed encounter over and over again.

Consequently, there is a structural difference between memory and trauma. Not all forgotten memories are traumatic, but all traumatic memories block the process of their transformation into subsequent conscious memory. Caruth provides the results of neuropsychological research with people who survived the Holocaust. According to the results, the level and daily rhythms of cortisol circulation in Holocaust survivors and their children were similar. It means that the descendants of Holocaust survivors are much more vulnerable to PTSD (Post Traumatic Stress Disorder) if they are exposed to a traumatic event than other people². It leads Caruth to believe that traumatic history can haunt later generations.

Getting rid of the trauma is the «work of mourning» (*trauerarbeit*), which Freud describes in his article *Mourning and Melancholia*. Both processes — mourning and melancholia — are the result of the «loss of a loved person» or to the «loss of some abstraction» (country, liberty, ideals)³.

¹ Caruth, C. Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1995. P. 9.

² Yehuda R., Bierer L. M., Schmeidler J. A., Breslau D. H., Dolan I., Low S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. — №157/8. — P. 1252–1259; Yehuda R., Halligan S. L., Bierer L. M. Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. P. 594–595.

The melancholia suffers from a sense of guilt, he cannot comprehend his loss. Grief requires a lot of time and effort on the part of the psychic apparatus to manage, but it often ends in so to speak «respect for reality». The «Self» is separated from the lost object and becomes free. The American researcher Domenick LaCarpa, following Freud's work «Mourning and Melancholia», discusses about the ways to work with collective trauma: «acting out» and «working through.»⁴ The «acting out» corresponds to Freudian melancholia: the repressed past completely takes possession of the subject. In this process, the victims tend to repeat traumatic events as if they were constantly experiencing them. The «working through» is similar to Freud's «work of mourning» which is the attempt of victims to free themselves from this haunting past. In the process of «working through», this past is distinguished from the present, and the necessary distance is created.

The victims recognize the suffering they have experienced in terms of their changed identity. «Acting out» and «working through» are not opposites, they are quite different, but they are co-related being a part of the same process of responding to a traumatic event. Another way of responding to trauma, the opposite of «working through», is associated with the formation of «narrative fetishism», which was introduced in the theory of trauma by the American researcher Eric Santner. «Narrative fetishism» for Santner is the way to get rid of grief by replacing it by the plot design of a traumatic event, that takes the place and cause of the trauma.⁵ «Proper»

³ Freud, S. Mourning and Melancholia. Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Vol. XIV). London: The Hogarth Press. P. 243.

⁴ LaCarpa, D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994. P.65.

⁵ Santner, E. L. History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. Probing the Limits of Representation:

mourning does not free you from the necessity to make sense of what happened; it only masks the trauma, delaying the «work of mourning» for a long time.

If the symptoms of an individual trauma appear a long time (*multiple trauma*), then we can say the traumatic experience might cover not one generation, but the generations to follow. This unsuffered experience can be unconsciously settle down in our bodies. Collective traumatic reactions are reflected in society's inability to express its painful memories. Thus, a collective trauma can be defined as a set of symptoms that are characteristic of a group of people, social or ethnic community. They are often displaced from the symbolic order, and not included in the processes of memory. Thus, trauma continues to be invisibly present in modern times. The «work of mourning» casts a long shadow over the second and subsequent generations «after». In modern Russia and Belarus, we can notice a lack of such «mourning» for the victims of Soviet political repressions. Based on the continuity with the Soviet past, the memory of the victims of political repressions is not as strong as the memory of the great Patriotic war, and the experience of this war is sometimes replaced by the myth of war, which assumes an exclusively heroic self-perception of national identity.⁶ A significant role in the process of understanding of this hard past can be played by art, which often opens new reserves for reflection of trauma. Some post-war artists like Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Joseph Beuys and others have promoted the process of overcoming amnesia and understanding the new German identity after the Holocaust. Such art helps us feel otherwise

Nazism and the «Final Solution». Cambridge: Harvard UP, 1992. P. 143–154.

⁶ See: *Koposov, N. E. Pamiat' strogogo rezhima. Istoriia i politika v Rossii* [A Strict-Security Memory: History and Politics in Russia]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011. (In Russian).

impossible experience of the Other. This kind of experience does not belong to us, but we should try to experienced it to order to co-exist peacefully in future. It is not accidental that in the late Soviet period the works that addressed the complicated past appeared. They sought to describe of the collective trauma which was produced by the events of the Second World War and political repression in Symbolic order.

The sublime and the unrepresentable in aesthetic theory

The question remains how art can work with trauma that exceeds our ability to perceive? In Western Humanities different approaches to the art of trauma have been developed by artistic practice after the Holocaust. Philosophers as a rule associate trauma with the concept of the unrepresentable and on the category of the sublime. The unrepresentable in the philosophy of Jean-Francois Lyotard is the ability to think which cannot be seen: «These Ideas, for which there is no possible presentation and which therefore provide no knowledge of reality (experience), also prohibit the free accord of the faculties that produces the feeling of the beautiful. They obstruct the formation and stabilisation of taste. One could call them unrepresentable (or the unrepresentable) »¹ The unrepresentable in Lyotard is associated with the sublime.

In classical aesthetics, Edmund Burke and Immanuel Kant associate the sublime with grandeur, vastness, and incommensurability of the sublime object with man. The sublime is suspense, darkness, excitement, expectation of possible deprivations, torment, pain, emptiness. The sublime has a double structure: it causes a feeling of anxiety and even horror through a power, but in order to become an aesthetic sense, it must be at some distance from us. As

¹ Lyotard, J.-F. Answering the question: what is the postmodern? In *The Postmodern Explained to Children*. Sydney: Power Publications, 1992. P. 6.

a result of this delay, we may experience an increase in our feelings or «ecstatic horror» (delicious horror).¹

Lacoue-Labarthe in his essay *Problems of the Sublime* asks a question: «Any representation is, by definition, sensuous (physical) — how can it be represented or appear (se manifester) extra-sensuous or supersensible?».² The philosopher points out that we always make the unrepresentable as possible representable, which expects that representation which corresponds to it. Here we are faced with a contradictory combination. Abstraction could become a similar negative representation of the sublime. In this terms Lyotard writes about modern art: «For an outline of an aesthetic of sublime painting, there is little we need to add to these remarks: as painting, it will evidently „present“ something, but negatively: it will therefore avoid figuration or representation; it will be „blank“ (blanche) like one of Malevich’s squares; it will make one see only by prohibiting one from seeing; it will give pleasure only by giving pain».³

If for Lyotard modern art makes it possible to imagine that is unrepresentable, Lacoue-Labarthe draws a slightly different conclusion: in the sublime, there is not a representation of what is unrepresentable but there is a «representation without representation» in it. It might be said that in such art the unrepresentable contains some indication or reference to its presence. Lacoue-Labarthe and Lyotard agree that the art of the sublime is now embodied in modern art. The new aesthetic order leans towards ideas of the sublime, the unimaginable, which become its driving forces.

¹ Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

² Lacoue-Labarthe, P. *Problématique du sublime*, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1989.

³ Lyotard, J.-F. *Answering the question: what is the postmodern?* In *The Postmodern Explained to Children*, Sydney, Power Publications, 1992. P. 7.

Lyotard in *Heidegger and the Jews* continues to think about the unrepresentable and connects it with the Freudian unconscious: «The discovery of an originary repressed leads Freud to assume that it cannot be represented. And it is not representable because, in dynamic terms, the quantity of energy transmitted by this shock is not transformed into «objects' <...> The first blow, then, strikes the apparatus without observable internal effect, without affecting it. It is a shock without affect. With the second blow there takes place an affect without shock: I buy something in a store, anxiety crushes me, I flee, but nothing had really happened.»¹ Actually, Lyotard describes the repressed and forgotten as unconscious affect and it is the work of trauma. Lyotard goes on to write that imagining «Auschwitz» in images or words is a way to make you forget about it. Such art contains something which issue a challenge to representative logic. Franklin Ankersmit in the «Sublime Historical Experience» directly interprets the trauma through the concept of the sublime (or the unrepresentable)². The sublime is the philosophical equivalent of the concept of trauma, and trauma is the psychological equivalent of the sublime. Trauma and the sublime are associated with experiences that inspire too much fear to be placed within the boundaries of our «normal» perception of the world. Ankersmith, like Burke, believes that the experience of the sublime is associated with our distance from the object (the threat is suspended). In a situation of trauma, a person is at a distance from its cause (we are separated from the event by repression) and separated from the «normal» perception of the world, suffers a painful distortion.

¹ Lyotard, J.-F. *Heidegger and «the Jews»*. Minneapolis, London: University Of Minnesota Press, 1997. P. 15–16.

² Ankersmit, F.R. *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Jacques Rancier in his article «Are Some Things Unrepresentable?» suggests that such art should be considered in the context of a new aesthetic regime, without drawing a line between the concepts of «representable» and «unrepresentable», which remain in the visual mode. The aesthetic mode of art is described in terms of suspension: suspended are «the usual connections not only between appearance and reality, but also between form and matter, activity and passivity, reason and sensuality».¹ The impact of Rancier's thinking is that unrepresentable in art that refers to catastrophes is not necessarily abstract. Rancier writes about the film «Shoah» by Claude Lanzman: «To investigate something that has disappeared, an event whose traces have been erased, to find witnesses and make them speak of the materiality of the event without canceling it enigma, is a form of investigation which certainly cannot be assimilated to the representative logic of verisimilitude. <...> On the other hand, it is perfectly compatible with the relationship between the truth of the event and fictional invention specific to the aesthetic regime in the arts.»² For Rancier, the unrepresentable expresses the absence of a stable connection between the display and the designation, which would give presence to the absent, would lead to the coincidence of a particular setting of the connection between meaning and nonsense, presentation and concealment. Following that, abstract painting itself cannot find the necessary tools to deal with a disaster. Giving presence to the absent will be correlated with such forms of art in which we could find this suspension, and here there is a photograph as a *trace* of the «former» reality, as a statement of the presence of the referent in the absence of it. Therefore, for an artist working with trauma, it will important first of all to be on the border of the

¹ Ranciere, J. *The Future of the Image*. London: Verso, 2007. P. 121.

² *Ibid.* P. 129.

visible and invisible, to form a living experience of memory, to put the viewer in relation to an unrepresentable experience. In each time, it will be a conversation about the possibilities of art and the possibility of testifying to the horrible past.

Punctum as an effective component of photography

Like a trauma that escapes symbolization, the photographic image contains something that is always excessive to the viewer. In the essay «Camera Lucida», Roland Barthes writes about two ways of reading photos. The first is the *studium*, which is interpreted as a cultural code necessary for reading a photograph. The second is the *punctum* which points to a meaning that cannot be translated into the recognizable symbolic system. Barthes writes that *punctum* might «prick me.»¹ It is a detail that strikes the viewer, but does not appear directly in the photo. *Punctum* adds an extra dimension to photography that is related to our memory. When we begin to express it through language, its affective tension decreases. *Punctum* allows photos to go beyond their borders: it is both inside the photo and outside it. If in the first part of the essay Barthes mainly analyzes the details in photographs that *punctum* evokes in him, then in the second part Bart comes to the idea that *punctum* strikes us first of all with the feeling of «it was», the specificity of the passage of time in photography. He writes: «The photograph is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me <...> the photograph of the missing being will touch me like the delayed rays of a star».²

Valery Podoroga points out that the ability of photography to hurt is related to the awareness of a temporary gap between

¹ Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Hill and Wang, 1981. P. 47.

² *Ibid.* pp. 80–81.

us and the image: «My sense of the past arises from this unstoppable loss of the visible.»¹ According to Podoroga the memory and remembrance are not the same: the first is always universal, while the second «blows up memory», appropriates and plunges into oblivion what is not remembered. Memories correlates with trauma in its ability to tear the structure of conscious memory. Helen Petrovsky expands the understanding of *punctum*. She suggests the concept of «implied referent»: «It belongs to representation to the extent that one acknowledge its existence. However, it from an environment or reality which is basically social, yet is unaware of itself. Its distinguishing feature is the affective openness of experience.»²

Using the example of Cindy Sherman's photographs, Petrovsky explains the «implied referent» as the translation of the particular into the universal, the invisible into the visible. At the moment of looking at a photo, we, the audience, become participants of a collective experience. This reveals a special kind of affective type of collective. Analyzing the work of Boris Mikhailov, Petrovsky writes that «the interference of the photographer in the texture of images does not refute the historical truth — quite the opposite. What Mikhailov manages to convey so successfully is the unimaginable side of the Soviet experience, which remains essentially invisible <...> the transient collective «recognizes' itself in photography, at the same time allowing it to break into the realm of the visible.»³ Thus, the photographer's

¹ Podoroga V. A. Nepredyavlenaya fotografiya. Zametki po povodu «Svetloy komnaty» R. Barta [Undeveloping photograph. Notes on R. Barth's «Light room»] // Avto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetradi po analiticheskoy antropologii [Auto-bio-graphy. To the question of the method. Notebooks on Analytical Anthropology]. Moscow: Logos, 2001, P. 198.

² Petrovsky, H. Lost in Time: Boris Mikhailov and His Study of the Soviet // Ruins of Modernity. Duke University Press. P. 448.

intervention does not become a violation of the documentary component in the photo, but, on the contrary, makes the invisible visible, manifests and revives the memory shared with others.

In her essay *Regarding the Pain of Others* Susan Sontag emphasizes the dual ability of photography to create both evidence and artwork. The main leitmotif of this work is the image of pain and suffering in photographs. Such photos should not satisfy our aesthetic sense, otherwise they create a radical distance between the event and the viewer, and suffering becomes abstract. The story itself turns into an archive of images, it forms visual cliché for us, which reduces the sensitivity in relation to the event: «All memory is individual, unreproducible — it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings.»⁴ Saving photographs of the horror that occurred does not help ensure that this horror never repeats itself. Sontag cites the example of albums with images of maimed victims of the First World War.

Sontag draws attention to the fact that these terrible images form the space of our collective responsibility for the violence that occurred in the past. This leads to the strict ethical prohibition of Sontag to depict suffering as a spectacle. It is not necessary to promote the dissemination of images of horror as evidence of tragedy (to Sontag they

³ Petrovsky H. *Bezimyannye soobshchestva* [The Anonymous Community]. M.: Falanster, 2012. P. 196–197.

⁴ Sontag, S. *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador. Farrar, Straus and Giroux, 2003. P. 68.

will soon lose their potential), but to carry out a responsible study of the past. The pathos of Sontag is to translate «looking» into «attitude», to keep the pain of others in one's own experience by means of moral consciousness. Sontag's analysis of the photograph *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moquor, Afghanistan, Winter 1986) by Jeff Wall points out that those who have not lived through such things «can't understand» the experience such images represent. Sontag says that those who have not lived through such things can't understand the experience such images represent, she gives such an example from her life, when the picture caused an affective reaction. She recalls seeing images from the Bergen-Balsen and Dachau camps as a teenager: «When I looked at those photographs, something broke. Some limit had been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying.»¹

We can draw some conclusions: Firstly, the concept of *punctum* expands our understanding of photography, revealing its affective component. Secondly, the connection between memory and photography allows the photographic image to generate the past in the present, removing the distance between them. Thirdly, the extended social meaning of *punctum* and the concept of «implied referent» removes the division of photography into documentary and artistic and opens up new possibilities in the analysis of artistic photography. In this regard, Sontag's reflection on the ethics of photography suggests a special type of community that has a sense of shared responsibility for the past. Therefore, we do not consider the series of the Minsk school of photography as exclusively artistic works and do not begin with their authors' intentions, but through these images we could discover that

¹ Sontag, S. On Photography. New York: Rosettabooks, 2005. P. 15.

invisible mechanics — the «work of mourning» of the late Soviet generation.

Documentary and «ghostly» in the photo series of the Minsk school of photography

The specificity of the artistic practice of Belarusian photographers of the 1980s and 1990s was that they used photographs from personal or collective archives of the 1930s and 1980s. These photos were either amateur («Childhood Memories» by Galina Moskaleva, «Family Album: Real Photos from Real Life» by Sergey Kozhemyakin) or portraits («About Happiness», «About it», photos from the series «Mysteries» by Igor Savchenko, «Children's Album» by Sergey Kozhemyakin). The photographers subjected the images to framing and visual transformation. Let's focus on the way how the representative and documentary functions of photography are split in the projects of Belarusian photographers.



Ill. 1. Igor Savchenko. Alphabet of Gestures. 1992.

Igor Savchenko's *Alphabet of Gestures* consists of archival images that are framed so that the main objects in the photo are people's hands and feet (Ill. 1). The originals of these photos are portraits, which suggest the presence of a face. Although we could see the person's gender and estimated age, we can't actually identify the people in the photo. The emphasis is on the gesture, posture, and position of their bodies. This creates the effect of depersonalization.



Ill. 2. Igor Savchenko. *Hand on the Shoulder*. 1992.

In the series *Hand on the Shoulder* as a result of framing, we see a portrait and the hand of another person lying on the shoulder. Along with numerous photos where the second figure is removed, there is a picture where a man who puts his hand on the shoulder enters the visibility zone (Ill. 2). In the *Mysteries* series pictured people are painted over with white strokes so that they become almost indistinguishable. In cases of other photos red lines are drawn that look like cracks, dots, marks which cross out faces. In *Mysteries-1* two almost identical photos follow in a row, they show two men in military uniforms and a boy. They are all of different ages and generations, one may suggest that this could be a family portrait. These photos are also cropped, and we can only see the shoulder of the person at the border of the frame. An object is cut out between the figures, and in its place is a black space. In the first photo, a figure is drawn inside it with white

strokes, which indicates the presence of a human figure in this place (Ill. 3). In the case of the second photo, the figure disappears, leaving a black void.



Ill. 3. Igor Savchenko. Mysteries-1. 1993.

Some photographs contain captions that either repeat what the picture depicts (*He and his Shadow, The Picture behind him*), or have an additional meaning (*...of course; but this does not mean that there is no Last Judgment*). Thanks to these captions (*Fighting the red line, Waiting for your main crack, Sitting around the Red Point, Waiting for your main Scratch*), cracks, dots and lines take on autonomous meaning in the photograph. Several images are framed in a similar way as in *The Alphabet of Gestures*: certain parts of the body remain, and the person's hands or face move from the center to the periphery of the photo. In the case of *About it* series of portraits captions also put a special strain on photos: *He*

who knows this, That which knows this, Those who know this, Those who managed to learn this, The One who lost it, Those who have lost it. «It» is something indescribable that cannot be named, or is forbidden by someone to be named. In other words, we cannot know «this» because our experience do not coincide with the experience of his, her, or those?



Ill. 4. Igor Savchenko....of course; but this does not mean that there is no Last Judgment. 1990.

The transformations inside Savchenko's photographs (lines-cracks, dots, crossing out faces, removing people from the photo by cropping) reproduce the actions of the Great Terror in Russia, which was aimed at destroying all traces of «enemies of the people». The fate of those shot or killed in the camps was unknown to their relatives. «Ten years without the right to correspond» — this was the sentence that was reported to relatives, but in reality it implied the highest penalty, execution¹. The victims of repression remained

unburied, their status suspended between life and death: he is not alive and not dead at the same time. In this context, the concept of the *ghost* of the poststructuralist philosopher Jacques Derrida will be productive for us. In an interview with *Cahiers du cinema* Derrida talks about ghosts in movies discussing Lanzmann's film *Shoah*: «The ghosts have survived, they are re-presentified, they appear in the whole of their speech, which is phenomenal and fantastic, that is, spectral <...> Cinema it is a double trace: trace of the testimony itself, trace of the forgetting, trace of absolute death, trace of the without-trace, trace of the extermination. It is the rescue, by the film, of what remains without salvation, salvation for the without-salvation, the experience of pure survivance that testifies.»² Can we talk about photography in the same way? The photographic image is a literal «emanation of the referent» in its absence. On the one hand, the very act of photographing, «grasping» the image of a person symbolically kills it. On the other hand, someone who has disappeared in the present continues to exist in the photograph. This is the ghostly moment: the trace of evidence and the trace of no-trace. In the Savchenko series, we are constantly faced with such a phenomenon of the *ghost*, which in its absence continues to return.

During the Stalinist terror, it was common practice to delete and cross out images of «enemies of the people» in group photos. In family photo albums, the image of a repressed relative became a threat to the family. Denis Skopin's *The Policy of Disappearance in Stalin's Russia and Photography (La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline)* raises the problem

¹ Cohen, S. F. *The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin*. London: I.B.Tauris, 2012. P. 68.

² *Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida*. Vol. 37, No. 1–2 (Winter/Spring 2015). P. 32.

of removing «enemies of the people» from group and family photos.¹ The space of a group photo assumes the symbolic unity of all the people depicted on it, belonging to the same community. The presence of the «enemy of the people» in the logic of terror becomes the basis for the persecution of other people in the photo. By removing the «enemy», there is a public renunciation of it, a symbolic break with the repressed. Thus, Savchenko's series, reproducing this mechanism of terror, testify the presence of the past, which was not mourned and did not receive redemption.

¹ *Skopin, D.* La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.



Ill. 5. Galina Moskaleva. Childhood Memories. 1990.

In her series *Childhood Memories* (1989–1994), Galina Moskaleva is already working with a personal archive of photos (Ill. 5.):

My father kept an archive of negatives from my birth to the age of 7,

until our family broke up. After reviewing the archive, I realized that my father did not just take pictures of my mother, neighbors, me, and friends. He looked for poses, States, directed the shoot. The material was simply rich, and with it was quite possible to go on a voyage of self-discovery. In my space-time, images of memories, feelings of my «self» were built up, and memory selects from the past those that are in tune with my current mood, the desire to synthesize my «self».¹

In the cases of these photos we can see duplication of the people and objects depicted. Moskaleva adds color to black-and-white images by coloring individual parts of the photo. We find that the author does not collect photos in a single archive which would be some evidence of the past, but there is a radical transformation of the image. The work that Moskaleva does is a search for the lost time of her childhood which is collected and scattered from images created by her departed father. The series *Childhood Memories* in 1994 is added by the title *Children's dreams* (Ill. 6.). On these photos along with doubling and coloring there are dark blue, almost black spaces that absorb the image, and access to it is even more difficult. According to the author, the main motive for this series were children's nightmares:

Children's dreams, recurring terrible nightmares at night, I tried to transfer this feeling to the photo by coloring it in exciting colors. By giving some not real form as in a dream. The dialogue with sleep is interesting, you stop, they are afraid of it, and it no longer comes to you.²

Black voids on the photos, as well as Moskaleva's phrase about the dialogue with sleep which is born in her practice of image transformation, eliminates the fear of a nightmare

¹ Moskaleva, G. *Childhood Memories*. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=36> (accessed 27.03.2020)

² Moskaleva G. *Childhood Memories*. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=36> (accessed 27.03.2020)

and resembles a psychotherapeutic study of trauma. Coming out of the trauma is accompanied by a transition to a symbolic level, an attempt to separate yourself from the past that haunts you.

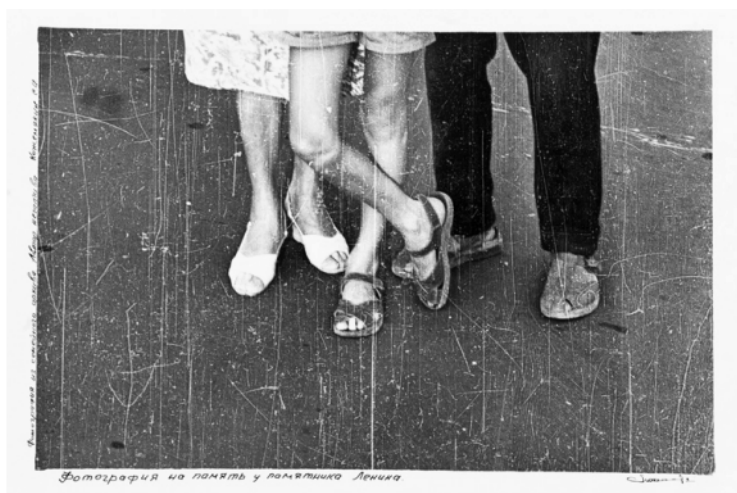


Ill. 6. Galina Moskaleva. «Childhood Memories, children's dreams». 1994.

Freud confers the effect of the uncanny to «that which should have remained secret, hidden, but has come to light.»¹ According to Freud, the uncanny is the native, the known, but now forgotten, the alien that invades and frightens us. Therefore, the effect of the uncanny is given to duplicates, ghosts, mechanical dolls, marionettes — the living dead, the repressed unconscious affect. In Moskaleva's photographs, there is a collision with her own double: images of childhood are something familiar and native, but these images are

¹Freud, S. The Uncanny. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): An Infantile Neurosis and Other Work. P. 225.

shattered, become indistinguishable, and are endowed with disturbing feelings.



Ill. 7. Sergey Kozhemyakin. «*Family Album: Real Photos from Real Life*» 1953—1989.

In Sergey Kozhemyakin's series *Family Album: Real Photos from Real Life* the images are also shifted to a detail, a fragment (Ill. 7.). Notably that the name doubles the word «real»: photos not too much show about this reality. Numerous scratches and cropping effect distort the people depicted in the photo. We are again faced with the effect of reducing the representative opportunities of photography. The series *Phantom Feelings* (Ill. 8.) represents personal photos of Kozhemyakin mounted on a concrete cube. The author describes the circumstances that served as a starting point for creating photos:

Once I was walking near Uruchya (Minsk sleeping district) on the racetrack and saw a huge concrete cube on which drivers train loading. Absolutely rational object, absolute form, absolute

functionality. It is like the border of materiality, there is nothing further. Like a screen on which ephemeral images appear. Two people breaking out of a cramped space with an easy gait — the title work of the series, which became the starting point.¹

Some photographs actually continue outside the cube, the cramped space opens up, and the borders of the photo become dynamic.

However, this does not happen in all the images, some of them seem to be concreted in a cube. In particular, the photo that Kozhemyakin refers to, which «breaks out of a closed space», actually remains inside the cube and does not go beyond it. On this photo, we again see a familiar image that is typical for Belarusian photographers, the figures of people are blurred and their faces are indistinguishable. In one of the photos of the series, we see a lot of people under umbrellas who turned their backs to the viewer. We can't identify people because their faces are hidden from the camera. In the following photos, we find an overlay of old photo portraits; figures of standing people who are blurred; a group photo of children, fragments of which are darkened and become difficult to distinguish; a photo of a telegram; a photo of a rusted Soviet star against a peeling wall; concrete slabs in the water. In general, this series has a narrative element. We could figure out these images from the point of view of the end of the era (a rusty Soviet star) and the aspiration to freedom (two people walking), but still there is an indistinguishable space in them. In many ways, Kozhemyakin's series *Phantom Feelings* shows the invasion of the past, the presence of ghosts, and forms an anxiety before the present.

¹ Kozhemyakin, S. Keeping the Balance. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (accessed: 27.03.2020)



Ill. 8. Sergey Kozhemyakin. Phantom Feelings. 1997—2002

The conditions of post-traumatic culture set a certain kind of sensitivity, a reaction to «structures of feelings» as a living collective experience, which is reflected in art. We are again faced with the effect of splitting of representative possibilities of photography. The photos of Igor Savchenko, Galina Moskaleva and Sergey Kozhemyakin show an invasion of the extreme and uncanny in everyday stories. Fractures, cracks, scratches, like wounds and scars of the past, which still have not been healed.

Conclusion

Analyzing the work of Belarusian photographers, we found a special type of work with archival photos which demonstrates a shift from the representative function of photography. Photos collected by the authors from personal and collective archives are being transformed and thus

become impenetrable. Photographers find unsymbolized residue in these images. This is the expression of a repressed unconscious affect, a traumatic unprocessed past. Collective trauma is thought of as a break in the collective «self», the lack of awareness of the violence that occurred. This results in a combination of recurring symptoms, speech faults, and cultural failures. The conditions of post-traumatic culture suggest various forms of trauma experience. These include «Acting out» and «Working through». The first method relates to melancholy, the repressed past takes possession of the subject, and the second is reconciliation with the trauma. In the landscape of late-Soviet and post-Soviet culture, we can see a variety of memory practices related to the traumatic past. Among them, we highlight the photo series of Belarusian photographers.

Aesthetic theory offers various approaches to art related to trauma. One approach suggests considering it in accordance with the problems of the beautiful and the sublime, the conceivable and the unimaginable. The image of a Catastrophe becomes a representation without representation, or contains an indication of the unrepresentable. Another approach assumes that the unrepresentable expresses the absence of a stable relationship between the display and the designation that would give presence to the absent. This makes it possible to consider photography as the most appropriate medium for endowing this presence. The photographic image becomes the living, undeniable presence of the referent. Breaking the distance between the image and the viewer, the photo forms a space in which the past is actualized. Using the concept of *punctum*, the affective component of photography is distinguished.

The works of Belarusian photographers contain *punctums* of this kind, which provide an additional dimension to the photo associated with our affective memory. The concept of «implied referent» as a combination of affective and historical circumstances in the photographs of Belarusian

photographers allows the invisible side of the Soviet experience to appear. The works of the Minsk authors point to the return of a repressed, traumatic symptom, and at the same time they testify the development of collective trauma, the «work of mourning», which has not yet been completed.

References

- Ankersmit, F.R.* Sublime Historical Experience. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Barthes, R.* Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Hill and Wang, 1981.
- Burke, E.* A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1759). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Caruth, C.* Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1995.
- Caruth, C.* Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1996.
- Cohen, S.F.* The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. London: I.B.Tauris, 2012.
- Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. Vol. 37, No. 1–2 (Winter/Spring 2015).
- Freud, S.* Beyond the Pleasure Principle. New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- Freud, S.* Mourning and melancholia. Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. XIV (1917). London: The Hogarth Press.
- Freud, S.* The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): An Infantile Neurosis and Other Work.
- Kozhemyakin, S.* Keeping the Balance. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (accessed: 27.03.2020)
- Koposov, N. E.* Pamiat' strogogo rezhima. Istoriia i politika v Rossii [A Strict-Security Memory: History and Politics in Russia]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011.
- Lacan J.* On the Names of the Father. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Lacan, J.* The interview in Panorama, 1974. URL: <https://www.versobooks.com/blogs/1668-there-can-be-no-crisis-of->

psychoanalysis-jacques-lacan-interviewed-in-1974 (accessed 07.06.2020)

LaCapra, D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

Lacoue-Labarthe P. Problématique du sublime, Encyclopaedia Universalis France S.A. 1989.

Liotard, J.-F. Answering the Question: what is the postmodern? In *The Postmodern Explained to Children*, Sydney, Power Publications, 1992.

Liotard, J.-F. Heidegger and «the Jews». Minneapolis, London: University Of Minnesota Press. 1997.

Petrovsky, H. Bezymyannye soobshchestva [The Anonymous Community]. M.: Falanster, 2012.

Moskaleva, G. Childhood Memories. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=36> (accessed 27.03.2020)

Moskaleva, G. Childhood Memories. Children's dreams. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=63> (accessed 27.03.2020)

Petrovsky, H. Lost in Time: Boris Mikhailov and His Study of the Soviet // Ruins of Modernity. Duke University Press.

Podorog, a V. A. Nepredyavlenaya fotografiya. Zametki po povodu «Svetloy komnaty» R. Barta [Undeveloping photograph. Notes on R. Barth's «Light room»] // Avto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetradi po analiticheskoy antropologii [Auto-bio-graphy. To the question of the method. Notebooks on Analytical Anthropology]. Moscow: Logos, 2001.

Ranciere, J. The Future of the Image. London: Verso, 2007.

Santner, E.L. History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. Probing the Limits of Representation: Nazism and the «Final Solution». Cambridge: Harvard UP, 1992: 143–154.

Skopin, D. La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.

Sontag, S. Regarding the Pain of Others, New York: Picador. Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Sontag, S. On Photography, New York: Rosettabooks, 2005.

Yehuda, R., Bierer, L.M., Schmeidler, J. A., Breslau, D. H., Dolan I., Low, S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. — №157/8. — P. 1252–1259; Yehuda R., Halligan S. L., Bierer L. M. Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD

Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment
in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. pp. 594–595.

Aesthetica Universalis

Vol. 2 (10). 2020