



Майя Изъяславовна Шинкарева

АПРОПРИАЦИЯ В ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВАХ, А ЧТО В МУЗЫКАЛЬНОМ?

Проблема апроприации в искусстве охватывает широкий спектр вопросов: от уяснения смыслообразующей функции заимствованного материала в отдельном произведении, многообразия способов его включения в новые контексты до определения роли и места этого приема в современной художественной практике и в незатихающей дискуссии вокруг дихотомии «свое-чужое». Нельзя не упомянуть и о важном для искусства XX–XXI вв. вопросе о легитимности и морально-этических аспектах заимствования. Эти вопросы все чаще поднимаются художественной критикой¹ и получают освещение на страницах специализированных изданий².

Сегодня, когда проблема «свое-чужое» интерпретируется практически всеми дискурсами гуманитарного знания, а апроприация пронизывает все направления художественной практики, особенно важно поставить вопрос о заимствовании в музыкальном искусстве и выяснить, что заставляет композиторов обращаться к музыкальным образам своих предшественников, в каких формах заимствованные

1 Один из известных примеров – скандал вокруг работы «Норе» Шепарда Фейри (Shepard Fairey), когда новостное агентство Associated Press подало на художника в суд, обвинив в его плагиате (2008).

2 Вопросы юридического порядка заимствований в искусстве рассматриваются в статье: *Нагорный Е.А.* Апроприация: некоторые аспекты критерия свободного использования произведения изобразительного искусства без согласия автора [5].

тексты проникают в музыкальные сочинения и почему этот художественный прием занимает устойчивое место в различных жанрах музыкального искусства на протяжении всей его истории.

Термин «апроприация» (с лат. *appropriatio* – «усвоение», «присвоение») появился в академической лексике сравнительно недавно. Он был введен в искусствоведческий дискурс в 1970-х годах для описания практики, в которой художники используют точные или видоизмененные копии существующих образов, принадлежащих другим авторам. Именно так истолковывается это понятие в одноименной статье электронного издания Лондонской галереи Tate (Tate Modern): «Присвоение в искусстве и истории искусства относится к практике художников, использующих ранее существовавшие объекты или изображения в своем собственном искусстве с небольшой трансформацией оригинала» [11]. В этой же статье проведен небольшой экскурс в историю апроприации, даны примеры из творчества «классиков» авангарда XX века Пабло Пикассо, Жоржа Брака, произведений Марселя Дюшана, Энди Уорхола, Сальвадора Дали, представителей поп-арта Джаспера Джонса, Роберта Раушенберга и других.

Если обратиться к специальным работам, посвященным этой теме, то выясняется, что целенаправленное ее изучение, включая обоснование корректности самого термина «апроприация», началось в зарубежных исследованиях конца XX – начала XXI вв. Целый ряд западных теоретиков искусства этого периода, среди которых Д. Эванс (D. Evans), Х.А. Роу (H. A. Rowe), Ж. Вервут (J. Verwoert), Дж. Вельхман (J. Welchman), прилагали усилия к уяснению основных предпосылок явления заимствований в художественной деятельности.

Свои концепции исследователи выстраивали, отталкиваясь, прежде всего, от наблюдений над процессами в визуальных искусствах (графический дизайн, поп-арт, искусство инсталляции, авангардная

живопись, art-фотография и др.). Здесь же получили обоснование понятия «искусство апроприации», «художник-апроприатор», «ready-made», «found poetry», и был сделан вывод о том, что апроприация – одна из ключевых характеристик искусства постмодернизма. На заимствование как свойство эстетики постмодернизма одним из первых указал французский философ и социолог Жан Бодрийяр, который взглянул на современную культуру с позиции признания ее «копией копии». Известное его суждение «...цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность» превратилось в яркую метафору нашего времени [1, 100].

Дальнейшие исследования в этой области так или иначе перекликались с революционной по сути концепцией Жана Бодрийяра. Его последователем оказался норвежец Дж. Амундсруд, одним из главных тезисов которого стала мысль о том, что апроприация – это «вызов идее оригинальности и подлинности произведений искусств» [10, 7]. На примере анализа творчества художников-концептуалистов Синди Шерман, Ричарда Принса и Шерри Левин Дж. Амундсруд определил атрибуты отличительной эстетики апроприации, объяснил историческую неизбежность этого процесса в art-фотографии и причины, побуждающие художников обращаться к этому методу. Ученый раскрыл закономерности «двойного послания», его парадоксальную сущность как социокультурного феномена³.

Под другим углом зрения взглянула на проблему апроприации американский историк Барбара Роуз: «...художники поп-арта никогда не обманывают зрителя относительно происхождения их образов.

³ В этом же теоретическом русле интерпретирует практику заимствования В. Образумова, считающая, что «...теперь все, что попадает в поле зрения художника, можно рассматривать как его собственность, а эстафета передачи образов все динамичней переходит от одного художника к другому, упраздняя последние моральные принципы авторства и приоритета» [7].

Живопись этого направления не только отличается плоскостностью, она имеет дело с апроприацией или интерпретацией “готовых образов”. Поэтому живопись поп-арта – это картины картин (или картинок)», – такова основная мысль концепции Роуз [8, 115].

В данной исследовательской страте находится работа Н.В. Щетининой «Метод апроприации в американском искусстве 1980–2000-х гг.: историко-искусствоведческий анализ», обращенная к проблеме апроприации в современном американском изобразительном искусстве [9]. Исследование интересно, прежде всего, широким охватом фактического материала, анализом многообразных форм стилевых переплетений, возникающих на основе заимствования.

Действительно, практика апроприации в современном искусстве чрезвычайно активна. В ее основе лежит экстравагантный подход, результат которого соизмерим с эффектом стилового контрапункта, что в свою очередь отсылает нас к смыслам бахтинского понятия «диалогизм».

К числу авторов с концептуальным взглядом на искусство, посвятивших свое творчество работе в манере апроприации, относится японский художник Ясумаса Моримура⁴. Его творчество – концентрированное воплощение эстетики авангарда. В его работах идея диалогизма приобретает исключительное значение: художник последовательно реализует этот принцип в своих многочисленных «переложениях».

Существенный раздел творчества Моримуры – интерпретации на тему истории автопортрета в западноевропейской живописи. «Персонажи» его творений – Леонардо да Винчи, Дюрер, ван Эйк, Караваджо, Рембрандт, Курбе, Бёклин, Руссо, Магритт, Дали, Дюшан,

⁴ В начале 2017 года Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина представил выставку Ясумасы Моримуры (р. 1951), посвященную истории автопортрета в мировом искусстве.

Уорхол, Синди Шерман и многие другие мастера европейского изобразительного искусства разных эпох⁵. Интересный факт: Моримура интерпретирует первоисточник, сохраняя его оригинальное название. Меняется лишь изображение лица. Особенность манеры художника – в провокативно-игровом характере «звучания» его мистификаций, в необычной фото-фактуре, в широко используемой технике коллажа. Во всех работах лицо героя оригинала заменено лицом художника-апроприатора.

Можно предположить, что цель Моримуры – благодаря такой специфической трансформации ввести «классического» героя в современный социум. Совмещая академическое искусство со стилистикой Contemporary art, художник таким образом заостряет вопрос о соотношении традиции и поисков в актуальных искусствах. Ясумаса Моримура своими апроприациями демонстрирует самую возможность развития исторического персонажа, обогащения «посланий» классиков новыми смыслами и «подтекстами». Художник показывает, что технически эта идея может быть реализована путем минимальных поправок к оригиналу.

В приведенных ниже примерах, иллюстрирующих манеру работы Моримуры, можно сравнить «ремикс» с привнесенными в него изменениями и оригинал:

⁵ Синди Шерман – американская художница, мастер постановочной фотографии.

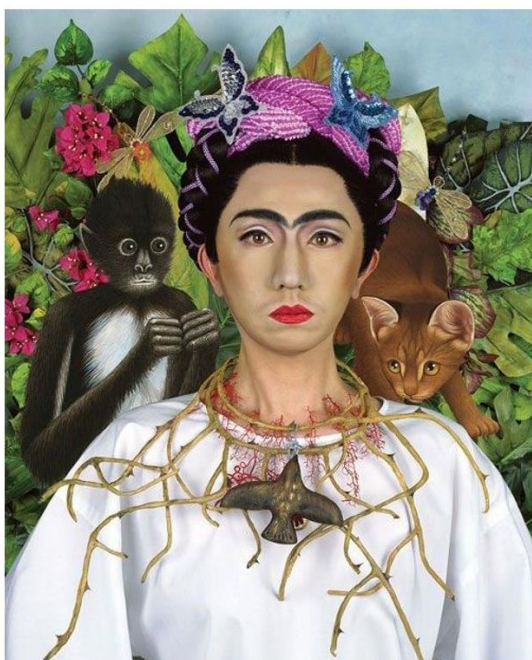


Рисунок 1. Ясумаса Моримура (Yasumasa Morimura). Внутренний диалог с Фридой Кало, 2003⁶

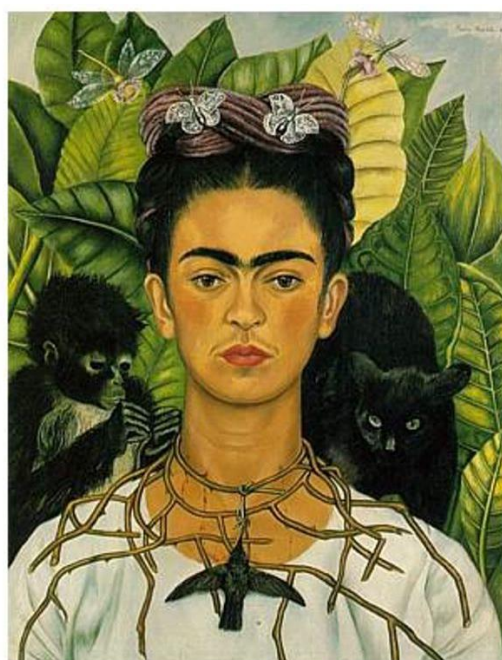


Рисунок 2. Фрида Кало (Frida Kahlo). Автопортрет Фриды Кало с терновым венцом и колибри, 1940



Рисунок 3. Ясумаса Моримура. Портрет (Ван Гог), 1985–1990⁷

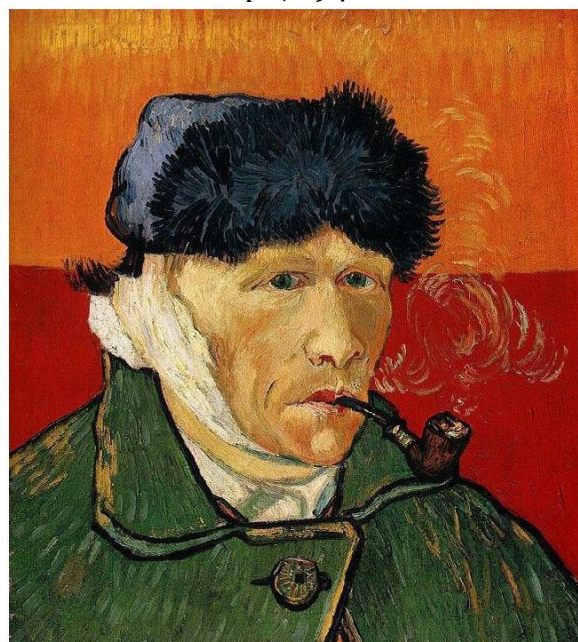


Рисунок 4. Винсент Ван Гог (Vincent Van Gogh). Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой, 1889

⁶ В качестве иллюстраций здесь и далее использованы фоторепродукции работ Ясумасы Моримуры, заимствованные с веб-сайтов.

<https://www.sfmoma.org/artwork/2003.190>.

⁷ <http://www.luhringaugustine.com/news/yasumasa-morimuras-the-self-portraits-of-yasumasa-morimura-my-art-my-story-my-art-history>.



Рисунок 5. Ясумаса Моримура. Исследование Вермеера: Оглядываясь назад (зеркало), 2008⁸



Рисунок 6. Йоханнес Вермеер (Johannes Vermeer). Девушка с жемчужной сережкой, 1665

Очевидно, что перед нами не просто малозаметные версии оригиналов с добавлением в них новых штрихов и фактур. Моримура не цитирует и не пародирует героев первоисточников, он идентифицирует их с собой, а, следовательно – с современным человеком. Художник словно вызволяет своих персонажей из статического состояния музейной реликвии.

В отличие от изобразительного искусства, где подобный метод работы с заимствованными образами относительно нов (если не учитывать отдельные случаи апроприации в живописи прошлого), в классической музыке – это широко разработанная, исторически устойчивая практика (достаточно сослаться на пример типичной для музыкального искусства формы-жанра вариаций на тему из творчества композитора-предшественника). Отметим и тот факт, что в творчестве композиторов радикального авангарда апроприация

⁸ <https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-vermeer-study-looking-back-mirror>.

встречается сравнительно редко. И это объяснимо. Ведь основной императив эстетики авангардистов сводится к следующему: современное есть то, что отлично от канона⁹. Отход от всего, что связано с прежними классическими практиками в любых их формах и проявлениях – это и есть то, что составляет принципиальную основу радикального авангардизма.

Феномен апроприации основательно вписан в историю академической музыки. Заимствование и перенесение в новый контекст музыкального материала (музыкальных образов), принадлежащего другим авторам, с незначительными трансформациями или в буквальном, цитируемом виде – достаточно частое явление в музыкальном искусстве. Сегодня трудно назвать кого-либо из композиторов классической традиции, кто не обращался бы в своем творчестве к темам предшественников.

Все это позволяет ставить вопрос о необходимости целенаправленного комплексного изучения практики апроприации (заимствования) в музыкальном искусстве¹⁰.

Академическая музыка пронизана примерами разнообразных форм заимствований. Истоки апроприации в музыкальном искусстве можно проследить вплоть до первых опытов полифонической композиции. На основе практики апроприации сформировался целый класс типологически устойчивых музыкальных форм и жанров, таких, как, например, органум, мотет, месса-пародия, музыкальные парафразы, органная обработка, транскрипция, переложение,

⁹ На это указывает П. Булез: «Я хотел уничтожить из моего словаря абсолютно каждый след обычного, касалось ли это чисел и фраз, или развития и формы» [2].

¹⁰ Отметим, что исследования проявлений заимствования в тех или иных жанрах музыки или в творчестве отдельных композиторов проведены отечественными и зарубежными учеными-искусствоведами (Е.В. Вязкова, А.В. Денисов, С.А. Петухова, И.П. Сусидко, Е.И. Чигарева, Эдвард Т. Коун (Edward T. Cone), Энтони Келли (Anthony Kelley), Жозеф Н. Штраус (Joseph N. Straus) и др. Между тем, теоретическая концепция, которая охватывала бы проблему апроприации как целостного процесса в его историческом масштабе, пока не разработана.

вариации и фантазии на фольклорные темы и темы других композиторов, «стандарты» на темы классической музыки в джазе и т.д. Способы заимствований в музыке самые разнообразные: реминисценции в виде аллюзий, прямые и косвенные цитаты, темы-символы с религиозной семантикой, коллажи, джазовые импровизации и многие другие.¹¹

Апроприация принимает специфические формы в сочинениях композиторов «умеренного» авангарда XX века, чье творчество представляет собой практику, расшатывающую репрезентативные категории оригинала. Заимствованный материал становится более завуалированным, «растворяясь» в сложных фактурах новых версий. Для описания своеобразного отношения композиторов-авангардистов к заимствованному материалу в музыковедческий обиход введены новые понятия: «стилевое скольжение», «стилевые столкновения», «стилевая подстройка» (термины Ю. Николаевой, примененные к аллюзиям в произведениях А. Шнитке и Э. Денисова) [6].

Очевидно, что на протяжении музыкальной истории цитирование, ремиксы, всевозможные аллюзии использовались и продолжают использоваться композиторами как способ сделать более рельефной свою музыкальную концепцию, своеобразным образом маркировать идеи, на которых основываются собственные произведения (в музыке XX века такие примеры многочисленны, среди них – произведения И. Стравинского, Ч. Айвза, Ф. Пуленка, А. Пярта, Э. Денисова, Г. Прокофьева и других¹²), а также как способ показать, чье творчество стало особенно значимым для автора, кто из композиторов-предшественников оказал особенное влияние на него.

¹¹ «Фиксированные» джазовые композиции Жака Люсьена на темы Баха, Генделя, Вивальди, Равеля, Дебюсси. Фуги из ХТК Баха в транскрипциях Джона Льюиса.

¹² Как отмечает Н. Мурзина, «Использование Айвзом чужих тем, стилей было полностью осознанным художественным намерением. В “Эссе перед сонатой” композитор пишет: “...любой звук, аккорд, тема, любой музыкальный материал, свой собственный или заимствованный, может быть с успехом применен композитором, работающим над симфонией, оперой...”» [3].

Нельзя не отметить и тот факт, что к заимствованию композиторы прибегали не только из художественных побуждений (безусловно, в первую очередь по таким причинам), но и в дидактических, религиозно-миссионерских, подвижнических, просветительских целях. Так, напомним о жанре хоральной обработки в творчестве И.С. Баха, Ф. Мендельсона-Бартольди, С. Франка, Ш.-М. Видора, о сочинении фуг на заимствованные темы (например, цикл «36 фуг для фортепиано» А. Рейхи, фуги на В-А-С-Н Р. Шумана, Ф. Листа, Н. Римского-Корсакова, А. Онеггера и др.), или об устойчивой практике создавать сочинения, используя темы с глубоким философским смыслом (например, темы креста во всем многообразии ее интонационных вариантов или темы-мотива «ВАСН», передающуюся от поколения к поколению композиторов), или традицию создавать мемориальные опусы на заимствованные темы (в творчестве А. Веберна, И. Стравинского, Д. Лигети и многих, многих других).

Наряду с этим, апроприация дает возможность композитору проявить себя в качестве ученого, исследующего различные «языки стилей» и модальности восприятия (опыт И. Стравинского «писать по моделям», реконструкции тем Вебера в творчестве П. Хиндемита, стилевые метаморфозы музыки Дж. Фрескобальди в сочинениях Д. Лигети, Ф. Шуберта – в творчестве Э. Денисова, прямые цитаты музыки Баха в произведениях А. Пярта и др.)¹³.

¹³ М. Друскин об И. Стравинском: «Импульсами от романтической музыки рождены балет “Поцелуй феи” по сказке Андерсена (1928), где в блистательном оркестровом наряде воскрешены мелодии Чайковского, и Каприччио для фортепиано с оркестром – “в духе Вебера” (1929). Гайдн послужил образцом в Симфонии До мажор (1938–1940), Бетховен – в Симфонии в трех движениях, Моцарт (особенно, по словам композитора, моцартовская опера “Так поступают все”) – для “Похождений повесы”... Среди “моделей” Стравинского шире всего представлена так называемая “барочная классика” в лице Баха и Генделя...» [4, 309].

Естественно, заимствованный материал существенно расширяет смысловое пространство музыкального высказывания, выводит его содержание на новый семантический уровень. В таких сочинениях заимствованный элемент – это особый знак, в некотором смысле – ключ, который помогает ближе подойти к содержательной сути нового произведения.

В качестве примера можно привести небольшое по объему, репрезентативное с точки зрения значения символики заимствованных тем, произведение – Прелюдию и Фугу В-dur из цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» для фортепиано Р. Щедрина.

В небольшую, выдержанную в барочном импровизационном стиле одноктактную прелюдию, композитор ввел в завуалированном виде тему-символ ВАСН (пример 1):

Пример 1. Р. Щедрин. 24 прелюдии и фуги. Прелюдия В-dur



Казалось бы, изящный, и даже не очень заметный штрих. Однако в данном случае это не просто изысканная деталь. Присутствие в прелюдии музыкального символа объясняется не только и не столько «барочным» рисунком ее фактуры, сколько «направленностью» на фугу, на состав ее тематического материала, в который Р. Щедрин в качестве контрапункта ввел заимствованную у Баха тему одноименной фуги Второго тома «ХТК» (пример 2):

Пример 2. Р. Щедрин. 24 прелюдии и фуги. Фуга В-dur



*) Bach, Fuga XXI (B-dur), Wohltemperiertes Klavier, II.

Соответственно, отмеченная символическая деталь в тексте прелюдии выступает как смысловая скрепа: с ее помощью композитор конструирует целостное семантическое пространство, объединив внешне, казалось бы, мало схожие пьесы.

Еще один пример, в котором апроприация выступает в качестве яркого выразительного ресурса – «Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта. Здесь композитор цитирует весь текст Сарабанды из «Английской сюиты» №6 (d-moll) Баха. Форма оригинала «рассекается» кластерными структурами, включающими в себя хроматические последовательности В-А-С-Н.

Сильный выразительный эффект достигается сочетанием несочетаемого, столкновением двух полярных начал: гармоничной, композиционно упорядоченной, тональной баховской темы и принципиально противоположного ей «деструктивного» кластерного образования. Два концепта, два мировоззрения – гармония и хаос – выражены здесь через ряд столкновений узнаваемого «исторического» образа с серией ниспадающих остро диссонантных кластеров. Можно говорить о том, что в этом сочинении композитор прибегнул к сюрреалистической форме высказывания, как известно, предполагающей двойное прочтение авторского замысла (в данном случае – замысла А. Пярта).

Важно отметить, что каждое произведение академической музыки, включающее апроприацию, обладает неподражаемым характером, а апроприация не заслоняет Alter ego создателя-

апроприатора. Заимствованный образ становится органичной содержательной единицей музыкального «сюжета» – «шедевром в шедевре», что позволяет не ставить вопрос о компиляции или об авторстве. Именно поэтому понятие плагиата или апроприатора в негативном смысле этого слова никогда (или почти никогда) не присутствовало в музыкальной критике.

Несмотря на обширную практику заимствования «готовых вещей» (М. Дюшан), сам термин «апроприация» до сих пор не закрепился в академической лексике музыковедения (в отличие, например, от теории визуальных искусств).

Заимствование как прием и художественный метод, на основе которого создавались и создаются яркие, убедительные, по-своему оригинальные произведения, обусловило интересную линию в эволюции искусства, «предметно» объединяющую разных авторов, традиции, эпохи, становясь практическим результатом взаимодействия идей, концепций, стилей. Более того, апроприация оказалась представленной в музыкальном искусстве с максимальной полнотой и творческой свободой, что и позволяет рассматривать ее (апроприацию) как самостоятельное художественное явление в истории музыкального дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
2. *Булес П.* Необходимость эстетического // Музыкальное обозрение. 1986. № 7. С. 46–79.
3. *Мурзина Н.В.* Принципы формообразования в крупных инструментальных сочинениях Ч. Айвза. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2000.

4. *Друскин М.С.* О Стравинском и его «Диалогах» // Игорь Стравинский: Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В.А. Линник; ред. пер. Г.А. Орлов; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 303—328.

5. *Нагорный Е.А.* Апроприация: некоторые аспекты критерия свободного использования произведения изобразительного искусства без согласия автора [Электронный ресурс]. URL: <http://advokat-nagorny.ru/appropriation-svobodnoe-ispolzovanie-proizvedeniy.html>.

6. *Николаева Ю.Е.* Аллюзии барокко в музыке А. Шнитке и Э. Денисова // Пространство культуры. 2009. № 3. М.: Московский государственный музей классического и современного искусства «Дом Бурганова». С. 151–173.

7. *Образумова В.* Чем отличается подражание от плагиата в современном искусстве [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/10/29/artplagiat/>.

8. *Роз Б.* Американская живопись XX века / пер. с фр. Ж. Петивер. Booking International Editions D`Art Albert Skira S.A., 1995.

9. *Щетинина Н.В.* Метод апроприации в американском искусстве 1980-2000-х гг.: историко-искусствоведческий анализ. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2017.

10. *Amundsrud J.* Akseptabel appropriasjon? Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt: En studie av verksserien Canal Zone og påfølgende rettsak Cariou v. Prince. Masteroppgave i kunsthistorie. Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. Oslo, 2014.

11. Appropriation [Электронный ресурс] // Tate's online glossary. URL: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>.

12. Artsy for Education [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artsy.net/article/jessica-yasumasa-morimura-and-the-history-of-copying>.

BIBLIOGRAPHY

1. *Bodriyyar ZH.* Simulyakry i simulyaciya / per. s fr. A. Kachalova. M.: Izdatel'skij dom «POSTUM», 2015.
2. *Bulez P.* Neobhodimost' ehsteticheskogo // Muzykal'noe obozrenie. 1986. № 7. S. 46-79.
3. *Murzina N.V.* Principy formoobrazovaniya v krupnyh instrumental'nyh sochineniyah CH. Ajvza. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. M., 2000.
4. *Druskin M.S.* O Stravinskom i ego «Dialogah» // Igor' Stravinskij: Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. s angl. V.A. Linnik; red. per. G.A. Orlov; poslesl. i obshch. red. M.S. Druskina. L.: Muzyka, 1971. S. 303—328.
5. *Nagornyj E.A.* Apropriaciya: nekotorye aspekty kriteriya svobodnogo ispol'zovaniya proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva bez soglasiya avtora [Ehlektronnyj resurs]. URL: <http://advokat-nagorny.ru/appropriation-svobodnoe-ispolzovanie-proizvedeniy.html>.
6. *Nikolaeva YU.E.* Allyuzii barokko v muzyke A. SHnitke i EH. Denisova // Prostranstvo kul'tury. 2009. № 3. M.: Moskovskij gosudarstvennyj muzej klassicheskogo i sovremennogo iskusstva «Dom Burganova». S. 151-173.
7. *Obrazumova V.* Chem otlichaetsya podrazhanie ot plagiata v so-vremennom iskusstve [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/10/29/artplagiat/>.
8. *Roz B.* Amerikanskaya zhivopis' XX veka / per. s fr. ZH. Petiver. Booking International Editions D`Art Albert Skira S.A., 1995.
9. *SHCHetinina N.V.* Metod apropriacii v amerikanskom iskusstve 1980-2000-h gg.: istoriko-iskusstvovedcheskij analiz. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. SPb., 2017.
10. *Amundsrud J.* Akseptabel appropriasjon? Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt: En studie av verksserien Canal Zone og

påfølgende rettsak Cariou v. Prince. Masteroppgave i kunsthistorie. Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. Oslo, 2014.

11. Appropriation [Ehlektronnyj resurs] // Tate's online glossary. URL: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>

12. Artsy for Education [Ehlektronnyj resurs]. URL: <https://www.artsy.net/article/jessica-yasumasa-morimura-and-the-history-of-copying>

