

---

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бхаскаран Л.* Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: Арт-родник, 2007.
2. *Воронова Б. Г.* Японская гравюра XVIII — первой половины XIX века. Т. 1. Японская гравюра середины и конца XIX века. Т. 2. М., 2008.
3. *Журавская Т. М.* Стремление к совершенству: Очерки о традиционном ремесле и современном дизайне Японии. СПб., 2009.
4. *Avella Natalie.* Graphic Japan. RotoVision, 2004.
5. Design japonais, 1950–1995: [Cat. de l'Exposition, Paris, Forum du Centre Georges Pompidou, 14 fevr. — 29 avr. 1996.

## REFERENCES

1. *Bhaskaran L.* Dizajn i vremena. Stili i napravljenija v sovremennom iskusstve i arhitekture. M.: Art-rodnik, 2007.
2. *Voronova B. G.* JАponskaja gravjura XVIII — pervoj poloviny XIX veka. T. 1. Japonskaja gravjura sere-diny i konca XIX veka. T. 2. M., 2008.
3. *Zhuravskaja T. M.* Stremlenie k sovershenstvu. Oчерki o tradicionnom remesle i sovremennom dizajne Japonii. SPb., 2009.
4. *Avella Natalie.* Graphic Japan. RotoVision, 2004.
5. Design japonais, 1950–1995: [Cat. de l'Exposition, Paris, Forum du Centre Georges Pompidou, 14 fevr. — 29 avr. 1996.

*О. М. Киселева*

### ВЕЩЬ КАК ПРЕДМЕТ И ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на примере творчества Герхарда Рихтера)

*Статья посвящена актуальной теме — проблеме интерпретации предметного мира (вещи) в практике европейского искусства второй половины XX века на примере творчества немецкого Герхарда Рихтера. Особый акцент сделан на рассмотрении стилистических и семантических аспектов произведений художника, на примере фотокартин 1960-х годов, малоформатных картин середины 1960-х годов и темы свечей.*

**Ключевые слова:** Герхард Рихтер, фотореализм, предметный мир (вещи).

*О. Kiseleva*

### THE ITEM AS THE OBJECT AND CHARACTER IN THE ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY (on The Example of G. Richter's artistry)

*The article is dedicated to the live issue — the problem of the subject worlds' (the item worlds') interpretation in the practice of the European Art of the second half of the 20th century on the example of the german painter's G. Richter's artistry. The significant accent is made on the observance of the stylistic and semantic aspects of the artists' masterpieces on the example of the photopaintings of the 1960-s, small-form pictures of the middle of the 1960-s and the candle subjects.*

**Keywords:** Gerhard Richter, photorealism, subject world (the item worlds').

---

Попытки выстроить окружающие нас вещи в какую-либо классификацию или иерархию предпринимаются в философии с древнейших времен, однако именно сегодня они особенно актуальны в связи с резким изменением самого места и значения вещей в человеческом мире. Немецкий философ Мартин Хайдеггер в статьях «Вещь» и «Исток художественного творения» путем логических цепей, задавая вопросы и пытаясь найти ответы, изучает вещь с различных сторон. В понимании Хайдеггера, вещь — это то, что лишено души и может раскрыть себя в процессе взаимодействия с человеком. Вещь не может быть автономна и самодостаточна. Кроме того, «вещь понимается как носитель своих признаков» [5, с. 97], как единство многообразия ощущений, как «сформованное вещество» [5, с. 103].

Но и эти понятия для Хайдеггера остаются не полными. Он считает, что вещь всегда «противостоит усилиям мысли», необходимо «оставить за вещью поле, чтобы в этом поле она могла непосредственно выявить свою вещьность» [5, с. 99].

Понятие «вещь» включает в себя множество смысловых значений (от чисто функциональных до экзистенциальных). Особую роль здесь играют культурно-исторические, духовно-ценностные и художественно-образные смыслы, связанные со способностью вещи стать предметом и образом искусства.

Именно XX век зримо выявил проблему вещи в науке и искусстве. Она оказалась в центре духовных и эстетических исканий времени. Интерес к ней особенно возрос во второй половине столетия: от выявления ее как реалии до анализа современных явлений, увиденных сквозь призму вещи. Три модуса в восприятии вещи выделяет Г. Кнабе: социальный, социологический и духовный, что свидетельствует о дифференцированном подходе к этой проблеме и ее серьезной постановке в науке XX века [4, с. 124]. Социальный и социологический

аспекты, отработанные исследователями в науке и искусстве прошедшего этапа и принятые сегодня широко в практике гуманитарных исследований, выдвинули в центр внимания духовный аспект. «В прагматико-материалистическом сознании человека современной цивилизации, стремительно изменяющейся под воздействием научно-технического прогресса, вещь из незаметного, но необходимого элемента обыденной жизни превращается в своего рода "сакрализованый" предмет культа потребления и в существенную категорию сознания» [1, с. 25]. Она мощно вторгается в духовный мир человека, вытесняя отсюда практически все традиционные ценности — от элементарных этических и религиозных норм, понятий и представлений до самого Бога.

Массовое появление «просто вещи», «банальной вещи» сначала на авангардных выставках, а затем и в залах музеев является симптоматическим признаком культуры XX в. Уже целый ряд направлений художественного авангарда начала XX в. стал интересоваться вещью самой по себе независимо от ее утилитарных функций. «Конкретный материальный предмет возводится до "вещи в себе", трансцендентализм низводится на землю и воплощается в визуально воспринимаемых реди-мейдс Дюшана. Писсуары, унитазы и другие предметы самого, казалось бы, низкого назначения возносятся на подиумы, пьедесталы рядом с Венерами и Аполлонами — сначала вроде бы с неким юродски-ироническим под-смыслом и эпатажным расчетом, а затем и вполне серьезно, с почти молитвенным ритуалом и глубоким почтением. Биде, автомобиль, холодильник и компьютер занимают в современном цивилизованном пространстве место иконы. Без них современный человек уже не мыслит жизни. Отсюда вещи выдвигаются на главное место в сознании, а соответственно — и в арт-практиках, арт-проектах современной художественной индустрии. Не человек, но

---

вещь отныне стоит в центре внимания современного предельно дегуманизованного актуального искусства. Человек — лишь статист при вещи или ее подсобный рабочий» [2, с. 492]. Отсюда — вещь занимает одно из первостепенных мест в современном эстетическом сознании, в посткультуре в целом.

В постмодернистском искусстве вещи активно «мигрируют» из повседневной сферы в художественную среду. «В живописи главную роль играют сами вещи, или, точнее, вещественность. Пространство здесь образуется фактически из вещей (форм, пятен, мазков и т. п.). Начало вещественности полностью господствует здесь, и в живописной картине, считал Флоренский, "перед нами не пространство, а среда"; вещи "расплылись по пространству и захватили его". Это пространство может быть каким угодно тонким (световым, воздушным) или каким угодно грубым, материальным, — всегда вещь в нем, вещественность стоят на первом месте. Поэтому живопись тяготеет к фактурности и к использованию в своих произведениях самих предметов — наклеек, инкрустаций, коллажей и т. п. В живописи пространство склонно превратиться в среду, т. е. нечто, состоящее только из вещества» [2, с. 491].

Благодаря художникам XX в. интерес и исследователей, и потребителей современного искусства смещается с вещи эстетической, красивой, приятно-эстетской на вещь тривиальную, банальную, обыденную. Интересно отметить, что и в 1910-е, и в 1990-е гг. художники используют практически один и тот же художественный язык для вещей.

От поп-арта интерес к бытовой вещи унаследован гиперреализмом. Но «гипер» отказывается от главного в поп-арте — от жанра «объекта», он возвращает те же предметы — автомобили и бутылки, наклейки, уличные знаки — на плоскость холста, создавая их живописную иллюзию. Вещь в произведениях художников-

гиперреалистов предстает в своеобразной форме отчуждения. Авторы картин обладают, безусловно, художественными способностями, хорошо владеют техникой живописи. Но формалистический подход к отражению действительности накладывает отпечаток на их произведения, картины бездушны и безличны. Несмотря на точность воспроизведения предметов, тщательное выписывание деталей, их картины лишены свойственным произведениям истинного искусства индивидуальности, неповторимости. Перед нами вещи вне времени и вне эмоций. Отчужденность, «вне-локальность» предметов и мест человеческого окружения, вырванных из действительного мира, вносят в произведения искусства окружающей среды «самообъективность», не соотносящуюся ни с какими внешними явлениями. Картины, несмотря на типичность деталей и тщательность в изображении предметов, не вызывают никаких ассоциаций, не коммуникативны.

Большой интерес к проблеме изображения предметной среды в живописи отражен в творчестве немецкого гиперреалиста Герхарда Рихтера. В 60-х годах фотокартины художника представляют собой изображения из иллюстрированных журналов, рекламных проспектов и книг; позже к ним добавились любительские фотографии. Рихтер проецировал образцы на холст и составлял из фотографий черно-белые композиции. При этом иногда он увеличивал вырезки в размерах и затушевывал формы, чтобы картина смотрелась более сглаженной. В этот период Рихтер был в поиске банальных предметов для своих сюжетов, в поле зрения художника попадали такие предметы домашнего обихода, как стол, стул, туалетная бумага, подушка, фортепиано, фламандская люстра и т. д. Произведения Рихтера отличаются от классических образцов поп-арта, его фаворитов Лихтенштейна, Ольденбурга, Уорхола тем, что Рихтера интересует главным образом иконография повседневности. Вместо того

---

чтобы подчеркнуть банальность фотографии, Рихтер стремится придать ей достоинство, в то же время он не делает ее гламурной или эстетичной. «Наверное, потому что я сожалею об этом, — объясняет он, — так как продлеваю ей жалкое существование, однако все же это законченная картина и я хотел бы сделать это очевидным» [7, s. 34].

При рассмотрении сюжетов гиперреалистического натюрморта обнаруживаются различия между американским гиперреализмом и гиперреализмом Рихтера. Американский подход к гиперреалистическому натюрморту характеризуется как перенесение на холст живописных иллюзий повседневных предметов. Рихтер редко изображал собственно среду потребления — товары (в сравнении с натюрмортами Р. Гоинза и О. Флек). Хотя гиперреалистические картины Рихтера и имеют некоторую пластическую общность (аккуратная приверженность к деталям), вместе с тем обнаруживается много различных аспектов. Самое очевидное отличие находится в самом предмете изображения. Американские художники изображали ярко-глянцевые примеры достижений цивилизации. Эти сюжеты объединяет одна тема: «человек — современное общество потребления». Рихтер в основном изображал обычные предметы, окружающие его, он создавал изображение вещей, не обязательно связанных с индустрией.

Подтверждением этому служит знаменитая и во многом знаковая работа Герхарда Рихтера «Стол», написанная в 1962 году с иллюстрации итальянского журнала дизайна и интерьеров «Domus». Работа по созданию этой картины проходила в несколько этапов. Первоначально Рихтер был недоволен результатом, после чего наклеил на картину различные вырезки из газет. Кстати, при внимательном рассмотрении можно заметить печатные буквы в некоторых местах. И этот вариант ему не понравился, так как краска была нанесена слиш-

ком пастозно. Далее, «замазав» центральную часть холста, он придал картине законченный вариант. Работа настолько понравилась художнику, что в каталоге работ он ее обозначил под номером один. Ранее Рихтер часто уничтожал или замазывал свои работы, но эта имела для него особое значение. Картина «Стол» — эта «замазанная» композиция, не сохраняет смысла самого предмета, художник использует его для формирования «выразительности» портрета и знаменует новый этап в его творчестве теперь уже в ФРГ. Для самого художника это был разрыв со старой традицией прошлого восточногерманского периода. Картина «Стол» — первое произведение, в котором чувствуется сильный контраст несовместимых стилей, или же, можно сказать, что это своеобразная полемика противоречий, которая создает напряжение. «Одновременно хрупкий и убедительный стол, изображенный на картине, является парадигмой, которую ждал Рихтер, — так называемый "камертон", который определил на долгие годы эстетическую тональность его произведений и потрясающую ширину его мотивов, чьи художественные настройки остаются между тем всегда сдержанными» [7, s. 27].

«Складная сушилка» (1963) — также одна из ранних картин в каталоге работ живописца. Мотив изображает домохозяйку, которая развешивает свое белье на складной сушилке. Вокруг изображения много белого пространства, в которое включен краткий текст об этой продукции. Работа представляет собой прекрасный пример для детального рассмотрения в контексте истории искусства взаимосвязи фотографии и живописи, дискуссии на тему реализма и достоверности изображения, а также спора о поп-арте и банальности его коммерческого сюжета. Данное произведение может послужить причиной для научных дискуссий о семиотике вещи, ее живописном изображении и о словесном описании. По меньшей мере, важно обыграть

---

выбор мотива через личный опыт, который посредством художественной интерпретации позволяет замаскировать источник изображения. В интервью 1990 г. Рихтер сообщил, что мотивы на тему сушилки для вещей были задуманы им изначально как иронические: «Если я допущу считать эти работы ироническими, то это будет сделано только ради личного спокойствия, так как когда-то я очень зависел от выбранного мотива. На самом деле, я считаю "Сушилку для вещей" совсем не ироничной; в ней есть что-то даже трагическое, так как она олицетворяет жизнь в социальной квартире, где нет возможности сушить вещи на улице. Такова моя сушилка для вещей, сюжет для которой я нашел в газете и опредметил». Сегодня Рихтер добавляет: «Именно такую сушилку для вещей имели мы у себя дома, и когда видишь это в газете, то приходишь в ужас, так как узнаешь в этом сюжете самого себя» [6, s. 168].

Именно стул среди прочих окружающих человека вещей стал наиболее адекватной метафорой портрета, стул — как особенно близко, особенно интимно связанная с человеком вещь в его каждодневном окружении. И не только по смыслу, но и по самой форме своей воспроизводящая позу сидящего человека. Начиная с «портретных» стульев Ван Гога, эта тема входит в искусство XX века, соединяя воедино жанр портрета и жанр натюрморта, так как стулья Ван Гога в такой же степени натюрмортны, в какой и портретны. В 1965 году Герхард Рихтер также создает картину «Кухонный стул». На картине изображен стул художника. «Это обыкновенный стул, которым мы все пользуемся. Он, конечно, немного жалкий и очень банальный, между тем он несет определенное настроение». От картины буквально веет чем-то гнетущим и тревожным. Можно упрекнуть Рихтера в том, что он изображает призрачные и таинственные вещи, в которых, несомненно, чувствовалось влияние экспрессионизма и символизма, и других направлений. Хотя,

по мнению Роберта Сторра, в его работах отсутствуют очевидные стилистические влияния. Как неоднократно признавался сам художник: «Я просто копировал предметы» [7, s. 34].

Важным событием в культурной жизни Европы в 1965 году стала ретроспектива Марселя Дюшана во многих городах, таких как Берн, Гаага, Крефельд и Ганновер. Выставка в городе Крефельд произвела на Рихтера сильное впечатление, результатом чего стала небольшая работа «Туалетная бумага» 1965 года. Мотив, выбранный для картины, был ответом на «Фонтан» Дюшана, выставленный впервые в США еще в 1917 году. Изображенный же Рихтером простой рулон туалетной бумаги стал художественным объектом, достойным называться произведением искусства. Художник долго выбирал провокационный сюжет среди изображений в газетах и журналах и решил сфотографировать такой банальный предмет личной гигиены, как туалетная бумага. Он был так очарован творчеством Дюшана, что написал три варианта этой картины, но уже в увеличенном формате. Картины «Туалетная бумага» можно расценивать и как иронию по отношению к иронии Дюшана «Фонтан». Первая — показывает почти абстрактную форму. Вторая и третья, которые основываются на других образцах, — погружают в рассеянный свет, что более детализирует, чем резкая Киароскуро первого варианта, хотя «Туалетная бумага» кажется удаленной. На втором и третьем вариантах едва просматриваются очертания предметов. Первый выполнен в манере поп-арта, второй и третий будто предвещали, что произведения Рихтера с начала 70-х годов будут часто наполняться романтизмом. В таком свете написана его «Фламандская люстра» (1965), которая вызывает ассоциации с традиционной живописью на заказ, с буржуазными интерьерами, где подобная люстра была обязательным элементом. Рихтер помещает в свой каталог работы «Туалет-

---

ная бумага» и «Фламандская люстра» рядом, выражая тем самым протест всему традиционному.

Решительные изменения в тематическом развитии живописной концепции Рихтера происходят с возникновением мелкоформатных рисунков с изображением занавесок (1964 и 1965). В 1965 году возникают четыре крупноформатные работы с изображением занавесок с двухметровым кантом. Несмотря на то что эти работы представляют собой фотографический иллюзионизм, выдержанный в традиции черно-белой фотографии на черном фоне, они являются первыми примерами работ, которые были созданы не с прямого образца. Толчком для создания такой картины послужил фон с картины «Портрет Шмела» (1968). В 1972 году в одном из интервью Рихтер утверждал, что речь идет не о том, чтобы срисовывать с фотографий, а о том, чтобы средствами живописи создавать фотографию. Картина с изображением занавесок выполняла это требование больше, чем все остальные картины. Так как не было фотографического образца для картины, она не подлежит сравнительному анализу с фотографией. Герхард Рихтер стремился сначала постичь изобразительные свойства и качества фотографии, чтобы всячески передать их в своих фотореалистических работах. Теперь эти выразительные средства получают автономные качества и позволяют реализовывать их без использования фотографических образцов. «Когда-нибудь мне перестанет доставлять удовольствие писать с фотографии; я взял стилевые средства фотографии — точность, нечеткость, иллюзорность — и написал такие работы, как двери, занавески и трубы», писал Герхард Рихтер в 1968 г. о своем творческом методе в интервью для журнала «Art International».

Мотив занавесок больше ассоциируется с вертикальной сменой темного и светлого, чем то, что они изображают. Во всех четырех работах постоянно меняется воспри-

ятие зрителя между узнаванием реального изображения и абстрактным оптическим эффектом от смены темных и светлых линий. Фотографическое качество картины одновременно усиливает иллюзионистический эффект. Самым удачным примером из этой группы работ является полотно, одновременно самое большое и последнее — «Большие занавески» (200x 280 см). В последовательности светлого и темного есть что-то успокаивающее. Также на этой картине отсутствуют тени от нижней кромки занавесок, благодаря чему изображение носит больше абстрактный характер. Этот мотив плавно переходит к последующим картинам, например, «Гофрированный стальной лист» (1967 и 1968). Легкий переливающийся блеск этих картин относит их к близкой с точки зрения художественной позиции международной оп-арта, который Рихтер совсем не хотел отражать в своих работах. Поэтому он опрометчиво отказывается от работ на эту тему, о чем впоследствии будет еще сожалеть: «Если бы я не слышал таких дурных примеров о себе, то наверняка больше бы занимался этой темой. Я порой сожалею об этом. Имея чуть больше терпения писать дальше, то я бы развил глубже эту идею» [7, s. 190].

Дальнейшее развитие из картинных образцов «Занавесок» получают два варианта картин «Пять дверей» (1967). Правда, они более фотографичны, чем «Занавески». Несмотря на то что не были написаны с фотографических образцов, а были сделаны с собственных набросков. В первом варианте двери открываются как в киноэпизоде: каждая панель приоткрыта больше, чем предыдущая. Петер Людвиг приобрел эту работу в 1968 году в галерее Цвирнер; сегодня это полотно висит как дар в музее Людвига в Кельне. Выражение стремления к «конструктивному освоению» и к ограничению мира, которое критики характеризуют как «иллюзионизм», показано во второй картине «Пять дверей». Пять разным образом открытых дверей, создающих,

---

особенно издали, иллюзию вполне реальных дверей: одинаковые двери, более или менее приоткрытые, ведут в «никуда» — за ними нет пространства. Тень окна падает на глухую стену, лишаящую его всякого доступа света. Умножение образов дверей на картинах производит двойственное впечатление: с одной стороны, действует эффект опустошения образа, с другой стороны, умноженное статическое изображение как повторяющийся образ заставляет всматриваться в поисках следов смысла.

Когда в 1989 г. Рихтера спросили, какое бы полотно он не хотел увидеть в общественном месте, то он без промедления назвал «Пять дверей» и он не поменял свое мнение до сих пор: «Итак, работу "Пять дверей" я нахожу немного безвкусной и глупой, она не очень мне нравится» [7, s. 190].

Противоположного мнения он был по отношению к работам «Окна». Так, первой картиной в этом ряду является «Переход» с изображенной иллюзионистически раздвоенной рамой, через которую взгляд зрителя падает в пустоту, и лишь благодаря свету и тени фиксирует объем пространства. Рихтер был недоволен живописным результатом: картина казалась ему немного сюрреалистической. Тем не менее в 1968 году он участвовал с этой работой на выставке «Nine Young Artists» в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, в которой участвовали, помимо Рихтера, Дан Кристенс, Бэрри Флэнген, Брюс Нойман, Ричард Серра, Джеймс Сиврайт, Джон Волкер, Петер Янг и Гилберто Цорио. К большому удивлению Рихтера, именно за этот вклад он удостоился награды, и картина была приобретена для коллекции музея Теодоран Фоундейшен.

В 1968 году появляются изображения «Теней». Все эти работы можно описать как живописные конструкции иллюзионистического пространства. Иллюзионистически яркие рамочные конструкции, разделительные полосы которых на переднем плане картины ярко освещены и отбрасывают тень на воображаемую стену на зад-

нем плане. «Я казался здесь немного обманщиком», — вспоминает Рихтер, когда видит сегодня картину «Тени». «Двери», «Окна» и «Тени» концентрируются на передаче «точности» и «иллюзионистических свойств», которые были переняты с фотографии, но, в отличие от исходной фотографии, не имели никакого смысла. Изображенное пространство на картинах представляют собой исключительно проекционные пространства, без возможности их распознавания. В этом отношении данные картины являются капитуляцией художника перед явной недостаточностью живописности.

Особняком в его творчестве стоит тема свечей. Свечи в этом случае имеют определенное аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Совершенно разные смыслы может символизировать свеча как многогранный символ, в зависимости от того, что хотел показать художник своей картиной. Это может быть надежда, что-то вроде света в конце туннеля, или — символ уюта, домашнего тепла. Но иногда это может показать и состояние души художника или главного героя картины. Свеча дает свет, а именно он делает жизнь ярче, демонстрируя истинную природу мира. Свет может открыть то, что не видно в темноте, и поэтому свечи так популярны в изобразительном искусстве.

В 1982 году Герхард Рихтер создает гигантское полотно «Две свечи», размер которого достигает 420 м<sup>2</sup>. Первоначально картина была связана с большой серией изображения горящих свечей (более 20 полотен 1970–1980-х гг.). При содействии спонсоров картину разместили на фасаде выставочного павильона на Брульшентеррасе в Дрездене в знак памяти об ужасающей бомбардировке города, повлекшей за собой гибель многих людей. Рихтер одобрил такую интерпретацию своего произведения и добавил в название полотна следующую строку: «Разрушение Дрездена 13 февраля 1945 года». «Мне хотелось бы

выразить в картине свои идеи без какой-либо сентиментальности, но так человечно, как только это возможно», — прокомментировал свою работу художник [1, с. 105]. К этой же мысли он вернулся и годом позже: «Искусство является высочайшей формой надежды» [3, с. 106]. На картине свечи превратились в единственный предмет изображения наподобие двух длинных вертикалей, они немного сдвинуты от центра к правому краю композиции. Их слабое мерцание источая тепло и успокоение, наполняет пространство особым мистическим светом, так что изображение теряет ясность: его видимость и очертания становятся туманными. Картина «Две свечи» проста и аллегорична по своей сути. Все как в человеческой жизни.

То, что Рихтер формулирует метафоры, подкрепляют наполненные смыслом мотивы — натюрморты «Череп» (1983) и «Череп со свечой» (1983). Здесь — явственно выступающие, привычные для старых картин предметы с приписанным им смысловым значением, фигуры из мира преходящего и смерти. Как можно воспринимать эти сочетания картины и значения, кроме как движение внутри контекста, который подкрепляет и защищает эти связи?

Когда Рихтер в 80-х годах начинал изображать череп и свечи, некоторые критики восприняли это так, что он цитирует «помни о смерти» по поводу живописи неobarocko и неоклассицизма. В самом деле, кажется, что мотив возвращает его в начало творческого пути, что он вступает в косвенный «диалог» с Пикассо, с его таинст-

венной, но безличностной трактовкой мотива и представляет собой постоянное возражение с непрерывной изобретательной, но при этом поверхностной стилизацией. Однако из-за некоторого отсутствия собственной изобретательности они в последнюю очередь служат доказательством того, что Рихтер имитировал такие стилизации в надежде решить свои проблемы. Включенные в композицию черепа, эмблемы смерти и быстротечности всего земного, придают натюрморту этого типа характер зашифрованного сообщения.

Тема «вещи» в искусстве гиперреализма вобрала в себя черты многих художественных традиций, синтезировала их, создав на их основе свою собственную «неповторимую эстетику». Тему вещей в своем творчестве активно развивает немецкий художник Г. Рихтер, который, в отличие от американских гиперреалистов, редко изображал собственно среду потребления — товары. Художника интересовали в большей степени обычные объекты, окружающие его, — такие как стол, кухонный стул, туалетная бумага, люстра, двери. Особняком же в его творчестве стоит тема свечей и черепа. Это аллегорические натюрморты, своеобразной вершиной которых стал тип «Vanitas». Такой натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают — его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке. Вещь в творчестве Герхарда Рихтера выступает как метафора человеческой повседневности во всем ее многообразии от обыденности до таинственности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: РУДОМИНО, 2001.
2. Бычков В. В. Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2008.
3. Западное искусство. XX век: Образы времени и язык искусства. М.: Едиториал УРСС, 2003.
4. Кнабе Г. С. Вещь как феномен культуры // Музеи мира. М., 1991. С. 111–144
5. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический Проект, 2008.
6. Elgel D. Gerhard Richter. Maler. Koeln: DuMont. Lieteratur-und-Kunst. Verl., 2002.
7. Storr R. Gerhard Richter. Malerei. Ostfildern: HATJE CANTZ, 2003.



---

## REFERENCES

1. *Bodrijar Zh.* Sistema veschej. M: RUDOMINO, 2001.
2. *Bychkov V. V.* Estetika: Uchebnik. M.: Gardariki, 2008.
3. *Zapadnoe iskusstvo. XX vek: Obrazy vremeni i jazyk iskusstva.* M.: Editorial URSS, 2003.
4. *Knabe G. S.* Vesch' kak fenomen kul'tury // Muzei mira. M., 1991. S. 111–144
5. *Hajdegger M.* Istok hudozhestvennogo tvorenija / Per. s nem. A. V. Mihajlova. M.: Akademicheskij Proekt, 2008.
6. *Elgel D.* Gerhard Richter. Maler. Koeln: DuMont. Lieteratur-und-Kunst. Verl., 2002.
7. *Storr R.* Gerhard Richter. Malerei. Ostfildern: HATJE CANTZ, 2003.

*Ли Юнок*

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ХОН НАНПХА И ИХ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ КОРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

*В статье идет речь о деятельности одного из основоположников современной корейской музыки — педагога и композитора Хон Нанпха (1898–1941). В центре материала — статья, опубликованная Хон Нанпха в 1919 году в журнале «Самгван» («Три источника света»). Она посвящена актуальнейшей проблеме соотношения национального и интернационального начал в корейской музыке. Утверждая необходимость преимущественного обращения к западной (т. е. к иностранной) музыкальной культуре как основе будущего подъема национального искусства, Хон Нанпха, при всей субъективности его взглядов, в исторической перспективе верно определил вектор развития корейской музыки XX века.*

**Ключевые слова:** корейская музыка, модернизация традиционной культуры, музыка Востока и Запада.

*Lee Yun Ok*

### HON NANPHA'S AESTHETIC VIEWS AND THEIR ROLE IN THE FORMATION OF MODERN KOREAN MUSIC

*The paper deals with the activities of one of the founders of Korean music, an educator and a composer, Hon Nanpha (1898–1941), especially with his article published in 1919 in «Sumgvan» («Three sources of light»). This article is devoted to the issue of the proportions of national and international in Korean music. Stating the necessity of the emphasis on the western (foreign) music culture as the base of the future renewal of the national art, Hon Nanpha, however subjective he might be in his opinion, correctly determined the vector of the development of Korean music of the XX century in the historic perspective.*

**Keywords:** korean music, modernisation of korean culture, music of East and West.

Музыкальные воззрения одного из основоположников современной корейской музыки — выдающегося композитора, педагога, ученого-просветителя Хон Нанпха (1898–1941) [4, с. 109–112] были в извест-

ной степени отражением как ситуации внутри страны, так и ситуации в мире. Ситуация внутри страны определялась тем, что Корея была оккупирована Японией. Хон Нанпха считал, что для освобождения