

Лапик Наталья Александровна

### **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ МОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Статья посвящена теме интертекстуальности, впервые рассматриваемой на примере современной модной иллюстрации, активно актуализирующей художественные приемы искусства. В целях выявления основных закономерностей взаимодействия иллюстрации и произведений искусства определены наиболее актуальные для иллюстрации формы интертекста, применен сравнительный анализ конкретных работ. Предложены области практического применения исследования.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/26.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/26.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (46): в 2-х ч. Ч. I. С. 97-103. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/8-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

Для народов Северного Кавказа также существенной и сложной является проблема восстановления исторического единства и взаимопонимания, устранения недоверия. Необходимо воссоздавать цивилизационную идентичность региона как географически, исторически и духовно обособленную субкультуру. Данная задача многогранна и требует как теоретических, так и практических усилий. Условием ее решения является формирование адекватного исторического сознания. Историческое сознание входит в перечень базовых компонентов личностного самосознания. Формирование исторического сознания как структурного элемента самосознания индивида происходит вместе со становлением человека, его социализацией, получением образования. В мир деятельности человека историческое сознание входит вместе с представлениями о прошлом, традициях, обычаях, отношениях с другими народами, государствами. В надындивидуальной форме существует в виде исторической памяти, как несистематизированное, оценочное и эмоциональное видение той или иной общности во времени. Историческое сознание существует и в форме теоретического сознания как результат рационального познания истории, как теория существования народов. Историческое сознание – это и форма общественного сознания, в которой социальный организм воспроизводит в идеальной форме свое собственное существование. Её функция – накопление, сохранение и передача социального опыта, она связана с состоянием целостности социума, сопровождает развитие общности во времени, существуя как сгусток информации о прошлом, но обслуживая настоящее, и является одним из идеальных оснований активности, целенаправленной деятельности в отношениях с другими народами и странами.

#### Список литературы

1. Клаузевиц К. фон. О войне. М.: Эксмо, 2013. 512 с.
2. Кучуков М. М. Современность как самоопределяющееся будущее: глобализация и этничность // «Философский парадокс»: материалы XXI Всемирного философского конгресса «Философия лицом к мировым проблемам»: доклады российских участников. Краснодар – М., 2004. 396 с.
3. Роулз Дж. Теория справедливости. Новосибирск, 1995. 344 с.
4. Рыжков Д. Л. «Права человека» и социальное неравенство: социально-философский анализ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 2. С. 164-167.

#### IDEA OF JUSTICE IN POLY-ETHNIC SOCIAL MEDIUM

**Kuchukov Magomed Musaevich**, Doctor in Philosophy, Professor  
*Kabardino-Balkar State Agrarian University named after V. M. Kokov*  
*kuchukovm@mail.ru*

The idea of justice is analyzed in the article from the point of view of its functionality in poly-ethnic social medium. The parameters of understanding –justice” – –injustice” in the process of ethnic groups’ co-existence within the frames of single social organism are revealed. The idea that justice phenomenon content is largely determined by the conducted state policy is substantiated. The concrete historical factors of inter-ethnic relations formation in Russia are considered, the conditions of justice awareness formation in inter-ethnic relations are determined.

*Key words and phrases:* justice; equality; freedom; ethnic group; ethnicity; inter-ethnic conflictness; national policy.

УДК 766(051.055.2)

#### Искусствоведение

*Статья посвящена теме интертекстуальности, впервые рассматриваемой на примере современной модной иллюстрации, активно актуализирующей художественные приемы искусства. В целях выявления основных закономерностей взаимодействия иллюстрации и произведений искусства определены наиболее актуальные для иллюстрации формы интертекста, применен сравнительный анализ конкретных работ. Предложены области практического применения исследования.*

*Ключевые слова и фразы:* модная иллюстрация; текст; интертекстуальность; традиция; цитирование; стилизация.

**Лапик Наталья Александровна**

*Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств*  
*lapique@mail.ru*

#### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ МОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ<sup>©</sup>

Благодаря возросшей доступности произведений искусства, развитию средств массовой коммуникации и распространению массовой культуры между произведениями изобразительного искусства, архитектуры,

музыки, театра, кино устанавливаются тесные *интертекстуальные* связи. Термин «интертекстуальность» введен в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой для обозначения «общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга» [11]. Вслед за искусством интертекстуальность проникла в моду и те визуальные произведения, которые с ней связаны. В модной иллюстрации, которая уже давно стала привычным компонентом арт-системы, также сильна всеобщая тенденция к интертекстуальности. Тексты, на которые осуществляются ссылки, могут быть престижными, модными, одиозными и т.д.

Таким образом, *актуальность* статьи заключается в возросшей значимости интертекстуальных связей в современном искусстве и нехудожественных сферах. Перетекание стилей, символического капитала и художественных приемов является важной особенностью и современной модной иллюстрации, она характеризует и ряд феноменов современного искусства и моды в целом. *Актуальность* объясняется и существенной значимостью традиций для современного искусства, моды и, как следствие, для модной иллюстрации. Переосмысление художественных стилей прошлого в рамках различных художественных и нехудожественных сфер усиливает тенденции к междисциплинарному взаимодействию. Искусство свободно оперирует достижениями многих областей, а арсенал искусства используется другими стратегиями.

Интертекстуальность разрывает текст изнутри, делает его, с одной стороны, фрагментарным, а с другой – открытым к интерпретациям в различных контекстах. Современные иллюстраторы свободно обращаются с разнообразными художественными стилями и техниками, следовательно, анализ направлений существующих интертекстуальных приемов в модной иллюстрации является *актуальным*, и не только в контексте самой иллюстрации, но и искусства.

«Влияние авангардных течений – дадаизма, футуризма, сюрреализма, поп-арта на стиль иллюстраций в журналах мод» рассматривается в диссертации Н. А. Архиповой «Эволюция художественно-графического языка иллюстраций журналов мод» (2011) [2, с. 61], однако автор акцентирует внимание в основном на рекламной фотографии Домов мод. *Новизна* данной статьи – в описании феномена интертекста исключительно на примерах работ иллюстраторов моды. Кроме того, иллюстрация рассматривается в контексте современного искусства, что видится важным и перспективным. Модная иллюстрация и ее особенности и направления развития мало исследованы в российском искусствознании, хотя в этой области идут интересные процессы, симптоматичные не только для самой иллюстрации, но и для развития актуального искусства. Автор предлагает междисциплинарный подход к интерпретации интертекстуальности в модной иллюстрации, связывая достижения и наработки художественных и нехудожественных сфер. Интертекстуальные процессы нуждаются в осмыслении и систематизации, корпус междисциплинарных знаний дает возможность определить роль модной иллюстрации в современной арт-системе.

Ключевым моментом к пониманию интертекстуальности в модной иллюстрации служит важность традиции для современной моды. Один из ведущих исследователей современности в моде А. Гофман делает четкую связку «современного» и «прошлого»: «Благодаря ценности современности происходит актуализация «старого» стандарта. <...> «Прошлое» обозначает «настоящее»» [5, с. 22]. Прерывистость в моде «позволяет участникам моды... воспринимать старые, но забытые образцы как «новые», и «естественному» стремлению человека к новизне противостоит не менее «естественное» стремление к «стереотипу»» [Там же, с. 22-23]. Аналогичную связку «современного» и «прошлого» делает Б. Гройс, говоря об искусстве [6, с. 98].

Наиболее общая классификация «межтекстовых взаимодействий» принадлежит Ж. Женетту [9]. Он предлагает различные формы интертекстуальности, из которых наиболее важными для данной темы являются: *интертекстуальность* как соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата и т.д.); *гипертекстуальность* как осмеяние или пародирование одним текстом другого; *архитекстуальность*, понимаемая как жанровая связь текстов. Интертекстуальность реализуется в таких проявлениях, как реминисценции, копии, реплики, этикации (подражание), цитата, аллюзия и др. Цитату можно рассматривать как минимальную форму интертекста. Включаясь в текст во всей своей простоте и очевидности, цитата сразу же бросается в глаза. «Цитату с полным правом можно назвать эмблематической формой интертекстуальности, поскольку она позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой без особой пронизательности» [10, с. 84-85]. В случае моды можно вести речь и о стилизации. «При стилизации исходный текст не подвергается искажению, имитируется лишь его стиль, поэтому при подобного рода подражании выбор предмета не играет роли. <...> Поскольку стилизация заключается в подражании стилю, то она, по существу, носит формальный характер» [Там же, с. 104].

Реабилитация традиций в *мод*е воплощается множественными вариациями. А. Гофман говорит о таком способе инновации в моде, как «инновация через актуализацию традиций» [5, с. 62]. Она возможна в таких направлениях, как: *ретро*, *этническое* и *переосмысление художественных стилей прошлого*. В рамках *ретро*-направления происходит реанимация модного стиля, бывшего некогда популярным, посредством стилистических реплик. В модной иллюстрации «ретро» может иметь место в случае, например, стилизации изображения под ретро-снимок или имитации элементов стиля художников «старой школы». Здесь также можно вести речь о «ретро-образах» в иллюстрации. *Этническое* направление в моде – это внедрение национального стиля страны или других народов в современный костюм. В модной иллюстрации «этническое» может присутствовать исключительно в сюжете (например, иллюстратор изображает костюм в этническом стиле из новой коллекции дизайнера). *Стили искусства* прошлого периодически появляются в качестве ведущего

тренда в моде (это выражается, например, в актуализации образов массовой культуры времен поп-арта, в ярких абстрактных или супрематических принтах в одежде, в «сюрреалистически» преувеличенных формах кроя и т.д.) Гофман назвал этот вид инновации «инновацией посредством заимствования» [Там же, с. 63]. Переосмысление художественных стилей прошлого – самая распространенная форма актуализации традиций в современной иллюстрации моды. В этом случае имеет место свободное цитирование любых примет стилистических движений и течений искусства XX века и «больших стилей» прошлого. Именно об этой форме интерпретации пойдет речь далее.

Говоря о художественных интерпретациях исторических стилей в современной модной иллюстрации, хотелось бы начать с конкретного примера того, как автор обращается с традициями написания парадных аристократических портретов. Среди работ Д. Псиллоса можно найти иллюстрацию с изображением женщины в наряде, похожем на старинный парадный костюм [17]. Выполнена она в стиле аристократического портрета, получившего распространение в XVI-XVII веках. Она дает довольно четкую отсылку сразу к целому ряду картин. Например, к портрету Марии Тюдор (1554) работы Антониса Мора (Моро) ван Дасхорста, нидерландского портретиста XVI века. «Портрет Марии Тюдор» – это изображение сидящей в кресле королевы Англии, чья статичная и напряженная поза придает картине церемониальную торжественность. В правой руке Тюдор держит красную розу – геральдический знак своей семьи, в левой – перчатки, украшенные драгоценными камнями. На иллюстрации Псиллоса женщина также сидит в кресле, в правой руке держа за горло мертвого индюка, а в левой – фрукт или овощ, похожий на яблоко или помидор. Модная иллюстрация освобождает портрет от символики, демонстрируя *карикатурность* парадных портретов, на которых герой часто стоит или сидит в недвижимой позе и обязательно держит что-то в руках.

Интертекстуальную отсылку к «большому стилю» *модерн* можно продемонстрировать на примере работы *Mode2* «More than just a kiss» (Больше, чем просто поцелуй) (2012) [19], хотя ее не вполне можно отнести к иллюстрации, она создана на холсте. Работа отсылает к известной картине Г. Климта «Поцелуй» (1908). Сюжет *Mode2* полностью повторяет сюжет Климта. Более того, иллюстратор использует те же материалы – листовое сусальное золото. Существенное отличие – *Mode2* меняет положение рук обоих героев. На картине Климта фигура мужчины доминирует. Его лицо изолированно повернуто от зрителя, руки обхватывают лицо женщины для поцелуя. Женщина стоит, приклонив колени, левой рукой держит правую руку мужчины, а правой обхватывает его шею. Пальцы ее правой руки сжаты – как символ подчиненности и неготовности принять поцелуй. *Mode2* сделал сильный акцент на эротической составляющей своего произведения, по сути свел тонкое эмоциональное переживание к простому физическому возбуждению.

В первую очередь, здесь читается явная, а не скрытая ссылка на «великий текст» (В. Топоров), обладающий «определенным неоспоримым авторитетом» [8, с. 92] и воспринимаемый как «источник безусловных аксиом. Присутствие таких безусловных авторитетов» также способствует созданию некоего «универсума текстов» (по выражению Ж. Деррида), так как подобный текст функционирует в качестве постоянного интертекста (в виде цитат и аллюзий)» [Там же]. Интертекстуальность проявляется и в ориентации на конкретного адресата – того, кто в состоянии ссылку опознать, а в идеале – оценить.

Во-вторых, здесь, как и в случае вышеописанного примера, можно вести речь о пародийности (гипертекстуальности) и отметить важную особенность постмодернистского искусства в целом – не просто цитирование, а *ироничное* цитирование. В этом произведении оно еще и «стебное», и сознательно вторичное. Классические «тексты» приоткрывают в себе «соблазн переписывания» [3, с. 24] и десакрализации искусства. «В случае пародии зритель неизбежно превращается в участника текстовой игры. <...> Искажение великих образцов преследует цель вызвать улыбку у сведущего зрителя. Пародия предполагает, что деформированный текст будет узан, ставка при этом делается на поддержание постоянного напряжения между ощущением тождества двух текстов и одновременным осознанием различий между ними» [10, с. 145]. Таким образом, интертекстуальное отношение – это одновременно конструкция «текст в тексте» и «текст о тексте».

Иллюстрация М. Вудсона «Puma» [15] позволяет сделать почти однозначную отсылку к известному произведению периода *постимпрессионизма* «Башмаки» Ван Гога (1886). Если Ван Гог в кризисный период искусства в конце XIX – начале XX века предвосхитил появление мощного в эмоциональном смысле экспрессионизма, то иллюстрации Вудсона в начале XXI века показательны для такого же кризисного периода в современном искусстве, естественным образом находящего отражение в иллюстрациях моды.

Полемика вокруг «Башмаков» Ван Гога не нова. Это произведение, имеющее шесть интерпретаций художника, постоянно обсуждается искусствоведами и не обходится без сравнений с изображениями обуви других художников. История сохранила даже подробные факты того, как художник искал подходящую обувь для будущей картины. Мы видим в его башмаках особую символику. Помятые и изношенные, они символизировали тяжелую жизнь простых рабочих. В книге В. Г. Арсланова «История западного искусствознания XX века» (2003) можно найти пункт «Фабула, слово и изображение (полемика вокруг «Башмаков» Ван Гога)». В нем раскрывается многозначительность пары стоптанных башмаков, в которых может быть выражена «фабула бытия, в которой осуществляется абсолютное начало мира» [1, с. 493]. В той же книге упоминается сочинение «Правда в живописи» Ж. Деррида, который обращается к исследованию фабулы изобразительного искусства, и предмет его анализа – «Башмаки» Ван Гога. Деррида, в свою очередь, цитирует Хайдеггера, для которого «в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей» [Там же, с. 494]. Далее разворачивается полемика Шапиро и Хайдеггера, который обращается к словам К. Гамсуна, сказанным по поводу своих ботинок.

«Картина Ван Гога в интерпретации американского искусствоведа предстает, замечает Деррида, как изображение такого «ж» художника, которое раздваивается, одна часть личности преследует другую, есть чуждая собственному «ж» Ван Гога, фантом, дух другого и т.д. И все это вместе создает впечатление бездомности (Unheimlichkeit) вещи, изображенной художником» [Там же]. Таким образом, «Башмаки» Ван Гога – это не просто старая изношенная обувь, а символ пропасти, бездны, абсолютной пустоты и безнадежности, характеризующий действительную сущность бытия.

Наиболее оригинальное сравнение ваноговских «Башмаков» можно обнаружить в статье «Энди Уорхол: адепт рынка», подготовленной М. Эстовой по материалам статьи Б. Эппльярда для журнала «Intelligent Life» (2011). Автор делает сравнение картины Ван Гога с «Туфлями с алмазным напылением» Уорхола, созданными им в 1981 году с использованием акриловых чернил, краски для шелкографии и имеющими алмазное напыление. В первую очередь в ней дается все та же характеристика «Башмакам» как символу «мира, оставшемуся за пределами полотна», и как «портрету человека и его жизни, написанному в отсутствие персонажа» [12]. Туфли Уорхола, утверждает Джеймисон, «очевидным образом не говорят с нами с непосредственностью ваноговских башмаков; на самом же деле я склонен считать, что они в действительности не говорят нам вообще ни о чем. Ничто в этой картине не создает даже минимального места для зрителя, который с полной неожиданностью натывается на нее как на некий необъяснимый природный объект на повороте музейного коридора или галереи» [Там же].

Культурный контекст, в котором происходило рождение этого изобразительного «антисмысла», – триумфальная атмосфера послевоенной Америки. Культурный контекст, в котором была создана иллюстрация Вудсона «Puma», – атмосфера усталости и «конца времен». «Puma» в отличие от «Башмаков», так же как и туфли с алмазным напылением Уорхола, ничего не символизирует и ни к чему не отсылает. В ней отсутствует внутренняя содержательность, свойственная произведению искусства. Модная иллюстрация сознательно даже не копирует конкретное произведение, она просто интуитивно использует внешние видимые стилистические наработки художника. Если «Puma» что-то и символизирует, так это желание марки быть олицетворением надежности и прочности, а вместе с этим и традиционных ценностей бренда. Он как будто говорит: «наша обувь такая удобная, что вы будете носить ее до тех пор, пока она не начнет рассыпаться».

В связи с постимпрессионизмом можно упомянуть и работу русского иллюстратора Д. Захаровой (работа 2011-2012 годов) [14], которая не просто интерпретировала известное произведение П. Гогена «Чудесный источник» (1894), но практически скопировала его, просто переодев героиню Гогена в платье от «Prada» из коллекции весна-лето 2011. Здесь речь идет о привлечении живописных образов в иллюстрацию с целью показать ее связь с искусством.

Более часто иллюстраторы обращаются к *экспрессионизму*. Копируя чисто внешние эффекты, иллюстраторы сосредотачиваются на его формальных особенностях, например деформации линий и форм, искажении масштабов и пропорций, отказе от светотени, использовании усиливающих друг друга дополнительных цветов, при этом игнорируя внутреннюю составляющую экспрессионизма. У иллюстраторов нет такого повышенного интереса к объектам, которые можно было бы назвать источником страдания, особенно духовного.

В модной иллюстрации многократно встречается отсылка к стилю австрийского художника-экспрессиониста Э. Шиле. Примером здесь могут быть иллюстрации Навел [13, р. 116], которая комбинирует приемы классической реалистической живописи с фотографией. В 2000 году она создала серию иллюстраций для французского «Numéro» с аксессуарами *Hermès* и для швейцарского «Soda» с костюмом дизайнера Александра Меттью. Обе иллюстрации дают отсылку к произведениям Шиле, созданным в период 1910-1914 годов. Первая «копирует» изломленную позу худой фигуры, с руками, неуклюже и нервно обхватывающими голову. В версии Навел лицо закрыто аксессуаром. При этом цвет (одежды) передается почти до мелочей. Вторая – «копирует» эротическую позу фигуры с характерным для Шиле изображением длинных тонких пальцев рук. И в этом случае почти буквальная передача желтого цвета одежды. Иллюстратор обходится без усиления энергетике формы путем деформации, гротескной передачи лиц, поз, жестов. Он как будто смягчает нервные острые углы фигур Шиле.

Еще один иллюстратор, более откровенно отсылающий к стилю Шиле, – Д. Ремфри. Его иллюстрацию, сделанную в 2002 году для «Stella McCartney advertising campaign», под названием «Tetyana Brazhnyuk in Stella McCartney» (Таня Бразньук в Стела Маккартни) (графит на бумаге) [Ibidem, p. 140] можно отнести к целому ряду эротической графики Шиле, в частности к «Сидящей обнаженной» (1914). Здесь выдержаны и цветовая палитра, и поза модели, и ее взгляд прямо на зрителя.

Экспрессивная манера Шиле читается и в работах иллюстратора Х. Танги [18]. Например, иллюстрация с лежащей девушкой с закрытыми глазами (2000-е) сравнима с работой Шиле «Темноволосая девушка с поднятой юбкой» (1911). Портрет обнаженного по пояс молодого мужчины (2000-е) сравним с «Обнаженным автопортретом» Шиле (1910) или уже упомянутым выше образом, копируемым иллюстратором Навел. В случае с Э. Шиле – цитирование его иллюстраторами настолько близкое к оригиналу, что можно предположить подражание стилю, но не воспроизведение того же самого, а претворение образца. «—Нвые» вовсе не отвергали наследие прошлого, они лишь высказывали пожелание, чтобы его перестали считать недостижимым идеалом. Критикуя принцип подражания, они приводили два основных аргумента: необходимость учитывать требования своего времени и необходимость движения вперед» [10, с. 157].

Интертекстуальность предполагает заимствования элементов «текстов» не только прошлого, но и настоящего. Находясь в едином текстовом пространстве с современными художниками, иллюстраторы могут цитировать чужие произведения невольно. Здесь выделяется ««промежуточный вид использования» чужого текста, при котором цитирование не является сознательной отсылкой к тексту-источнику» [8, с. 92]. Примером может служить «невольное цитирование» стиля современного берлинского художника Вермибус, превращающего фотографии со страниц гляцевых журналов в фактурные масляные холсты, художником и иллюстратором Д. Волдерстеном [16]. (В данном случае заметна и обратная связь искусства и моды – сам художник Вермибус берет идеи, предлагаемые индустрией моды). Художника Вермибус можно представить как современного экспрессиониста. При помощи растворителя он трансформирует гляцевые образы с модной фотографии в безобразные, но живописные портреты. Современных «отшлифованных» в *Photoshop* моделей он превращает в «живых мертвецов», зомби и Франкенштейнов. Волдерстен также лишает их внешности, смазывая лица, тем самым нивелируя и пол, и возраст персонажа. Его работы кажутся даже более экспрессивными, чем Вермибус, в портретах художника все-таки читаются знакомые «гляцевые» лица с рекламных постеров, у зрителя есть возможность сравнить законченный портрет с оригиналом. С персонажем Волдерстена, напротив, снят акцент «модности». Таким образом, при условии наличия единого текстового пространства тексты свободно проникают друг в друга.

Помимо импрессионистов, экспрессионистов, фовистов, абстракционистов и т.д., иллюстраторов интересуют и идеи *конструктивистов* и русских *кубофутуристов*, и в особенности творчество К. С. Малевича (от ранних работ до супрематизма). Конструктивистский «идеал» берется на вооружение современными иллюстраторами и по форме, и по содержанию. Подобные иллюстрации обладают достаточной ясностью, стройностью, логичностью сюжета и характеризуются отказом от всего таинственного и символического. Они схематичные, геометрические, с деформацией линий и форм, с плоским характером изображений, с присутствием нескольких локальных цветов. Преобладает законченность и ясность графических и цветовых частей композиции. В качестве примера для подражания иллюстраторы используют работы В. Татлина, точнее – характерные для его стиля белые плавные линии в изображении лиц и фигур персонажей; графичные многоцветные эскизы для театральных постановок Экстер и других художников.

Один из самых интересных иллюстраторов – Сиришаи [13, р. 152], для творчества которого в целом свойственны сдержанность и крайняя схематичность изображаемых предметов. В его работах можно обнаружить и мягкие формы (свойственные Малевичу конца 1920-х – началу 30-х годов), и супрематические опыты более раннего периода художника. Например, с Малевичем можно сравнить его иллюстрации для «Geoffrey Beene» (1996), воссозданные в 2001 году для этой марки. Мягкие плавные линии полуабстрактных фигур в красных одеждах сопоставимы с работами Малевича в его «крестьянский» период («Крестьянин», 1930-1932). Картины «Супрематизм с синим треугольником и черным треугольником» (1915) и «Черный крест на красном овале» (1921-1927) в сравнении с иллюстрациями для той же марки «Geoffrey Beene» (2001), выглядят (всего лишь) как основа для полупредметных композиций иллюстратора.

Художественные находки *сюрреализма* активно используются практически во всех видах современного искусства – в кинематографе, фотографии, дизайне и т.д. Применяются они и в модной иллюстрации, причем иллюстраторы заимствуют и живописные приемы сюрреалистов, и их фотографические эксперименты. Сюрреалисты опирались на любой опыт бессознательного – сновидения, грезы, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.д. Современные иллюстраторы проводят технические эксперименты. Их работы часто созданы при помощи новейших компьютерных технологий, но за основу они берут внешние стилистические приемы иррационализации сюрреалистов, уже не вкладывая в них прежний смысл. Это может быть противостественное сочетание реальных (или нереальных) вещей, реального и фантастического, разных по величине предметов, использование приемов сольаризации или намеренное цитирование «дикого» цветового сочетания в фотографии, которое стилизуется под «сюрреалистическое» и т.д. Иллюстраторы часто копируют не общий принцип, а стиль наиболее узнаваемых художников – С. Дали, Р. Магритта, М. Рейя, Х. Беллмера и других.

Одна из подобных работ иллюстратора Навел была сделана для американского журнала «Jalousie» (2001) [Ibidem, р. 116]. Она представляла собой серию иллюстраций с изображением гипертрофированно худых женских тел, похожих на сломанных кукол (масло, бумага). Эти фигуры отсылают к образам Х. Беллмера. В 1934 году в частном издательстве немецкого города Карлсруэ была подпольно издана его книга «Куклы», в которую вошли 10 фотографий шарнирных кукол, сконструированных художником и скомпонованных в форме *tableaux vivants* (живых картинок). Замысел Беллмера состоял в идее протеста против официального культа арийского здоровья и культа тела в гитлеровской Германии. Расчленив куклу на фрагменты, смешивая конечности и органы, он исследовал тонкие грани между живым и механическим. Идея Навел состояла в повторении узнаваемого принципа хаотического соединения частей женского тела. В качестве месседжа здесь можно рассматривать идею протеста против тотального стремления к идеализации тела любыми способами, насаждаемой современными журналами, как идею освобождения от любых стандартов красоты.

Один из наиболее ярких феноменов модернизма – *non-art* также используется иллюстраторами в качестве отправной точки в создании собственных образов. Для поп-артиста Т. Вессельмана была характерна поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состояли из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур часто в откровенных позах, выполненного яркими масляными или акриловыми красками. Его произведение – улыбающееся женское лицо без

глаз, схематичное и плоскостное в стиле арт-деко, взято на вооружение иллюстратором Р. Киртон. В целом его картонные упрощенные до схемы и созданные с ограниченным цветовым набором иллюстрации молодых женщин в эротических позах отсылают не к отдельному произведению, а ко всему творчеству Вессельмана. Это также пример того, как стилизуется арт-деко, уже стилизованное поп-артом (например, в иллюстрациях «Bend», «Grid», акрил, линолеум, 2003) [Ibidem, p. 94].

*Коллаж* имеет множество вариантов в иллюстрации. В широком смысле он является синонимом цитации и интертекста, обозначая любой фрагмент, включаемый в новый ансамбль. И в случае художественных произведений, и иллюстрации предпочтение коллажа может восприниматься как отрицание живописи и разрыв с традицией. При том что постмодерн демонстрирует свою крайнюю традиционность, интертекстуальность «не только не гарантирует нетленность традиции, но, наоборот, расчленяет и внедряет в нее принцип анархии. <...> ... ставит знак равенства между тем, что считается ценным именно в силу своей неизменности («великие произведения прошлого»), и тем, что, будучи отмеченным печатью непрочности и эфемерности, обречено на быстрое исчезновение. <...> Таким образом, все указывает на то, что интертекстуальность мыслится... в измерении горизонтальном, где все... тексты нивелируются и уравниваются в правах» [10, с. 187].

Здесь хочется привести ряд примеров заимствований иллюстраторами того, что уже было заимствовано художниками. Стилистическое сходство наблюдается в иллюстрациях-коллажах Э. Архипофф [13, p. 26], если сопоставить их с «картинами-мерцами» К. Швиттеса. Здесь прослеживается подмена «простых персонажей из жизни» модными персонажами из глянцевого мира, но сама фрагментарная расстановка отсылает к произведениям художника 1918-1919-х годов, который, как известно, компоновал свои произведения по принципу «высокого искусства» дадаистов. Определенное сходство присутствует и между картинами художника М. Роттела и работами иллюстратора К. Ито [Ibidem, p. 86], например, его многочисленными коллажами исцарапанных фотообразов М. Монро (2005). В коллажах Ито (2011-2013) наряду с гастрономическими и интерьерными фрагментами присутствуют образы-фрагменты тел женщин (например, белозубые улыбки с красными губами). В целом «модные коллажи» с отсылкой на коллажи известных художников можно считать примером архиинтертекстуальности.

Произведения иллюстраторов часто сравнимы с целыми *ассамбляжами*, в которых применим принцип дадаистов – превращения содержимого помоек и свалок мусора и отслуживших предметов обихода в произведения искусства, с одним исключением – содержимое свалок заменяется модными дизайнерскими предметами. В истории искусства примеров подобных ассамбляжей было множество, и проводить сравнение здесь можно также не с определенным произведением, а с самим принципом «организации» произведения. Среди самых ярких ассамбляжей выделяются работа Н. Д. Пайка «Коробка для дзена» (Серенада) (1963), многочисленные ящички Д. Корнелла, забитые старыми фотографиями, книгами, куклами, инсталляция И. Кабакова «Ящик с мусором» (1981-1985) и т.д.

Все эти примеры приведены с единственной целью – показать, откуда взялась идея так называемых «модных ассамбляжей», составленных из различных *модных* и новых (не старых) предметов, как правило, созданных художниками, дизайнерами, фотографами и иллюстраторами специально для какого-либо издания. В 2000 году журнал «Vionaire» посвятил целый выпуск «33.TOUCH» работам иллюстратора Ф. Берту в технике ассамбляжа [20]. Берту интерпретировал образы, взятые из коллекций дизайнера сезона осень/зима 2000-2001. Иллюстрации-карты были завернуты в кожу пони, вложены внутрь решетки из матового золота и помещены в металлический ящик. Главный принцип ассамбляжа сохранен: в некую емкость помещаются предметы, имеющие какую-либо смысловую нагрузку. Но в случае с художественным произведением речь идет о простых предметах обихода или хламе, возведенных в статус произведения искусства, а в случае с «модными ассамбляжами» можно говорить и о совершенно новых «произведениях», каждый из которых будет иметь художественную ценность, будучи еще не помещенным в ящик. Подобный ассамбляж может стать наглядной иллюстрацией одной из функций интертекста – поэтической, развлекательной: опознание ссылок предстает как увлекательная игра, разгадывание кроссворда, собирание пазла.

Стилистически наиболее близко модная иллюстрация находится к *гиперреализму*. «Корни гиперреализма можно найти в философии Ж. Бодрийяра: «имуляция чего-то, что никогда в действительности не существовало». Гиперреалисты создают ложную реальность, убедительную иллюзию. Как фотореализм симулировал аналоговую фотографию, так гиперреализм использует цифровые изображения» [4]. Гиперреалистичный стиль в модной иллюстрации воплощается в использовании сюжетов из современной жизни («модных» сюжетов»), в особом интересе к сценам, связанным с повседневностью («модных» персонажей).

Эффекта максимальной реальности, свойственной работам гиперреалиста 1960-х годов Ч. Клоуза, пытаются достичь многие современные иллюстраторы. Для этого они часто прибегают к помощи всевозможных фильтров *Photoshop*, что не всегда ведет к выразительности изображения, а скорее наоборот, делает иллюстрацию просто похожей на фотографию. По другому пути идет иллюстратор Д. Мортселл, создающий карандашные зарисовки с фотографической точностью передачи образа. Целый ряд его черно-белых иллюстраций [15], изображающий мужские лица, сравним с известным автопортретом Клоуза (1968). Лицо с автопортрета Клоуза скрыто под старомодными очками в тяжелой черной оправе. Герои Мортселл также в подчеркнуто старомодных очках. Клоуз запечатлел мгновение, пепел с его горячей сигареты вот-вот упадет. Герои Мортселл также «застигнуты врасплох». Они зевают, потирают глаза, кривляются и т.д. В целом, описывая гиперреализм в модной иллюстрации, сложно говорить о стиле (так же как сложно говорить о стиле в самом гиперреализме), он близок к реальности, не имеющей отношения к стилю.

Подводя итог, можно сделать ряд выводов. Бесспорно, интертекстуальность является важной особенностью современной модной иллюстрации, она характеризует и ряд феноменов современного искусства, и моды в целом. Современные иллюстраторы свободно обращаются с разнообразными художественными стилями и техниками, следовательно, анализ направлений существующих интертекстуальных приемов в модной иллюстрации является актуальным.

Автор пришел к выводу, что в современной модной иллюстрации сильна всеобщая тенденция постмодернизма к реабилитации художественной традиции. Благодаря этому мода посредством иллюстрации оперирует понятиями «новое» и «старое», «прошлое» и «настоящее», создавая своеобразный синтез наработанных идей и новых технологий.

Автор заключил, что наиболее актуальными для модной иллюстрации являются следующие формы интертекста: *интертекстуальность* как сопresутствие в одном тексте двух или более текстов; *гипертекстуальность* как осмеяние или пародирование одним текстом другого; *архитекстуальность*, понимаемая как жанровая связь текстов. Стилизация – одна из самых ярких форм интерпретации художественных стилей в иллюстрации.

Также можно заключить, что художественные практики современной модной иллюстрации не пафосны, ироничны и признают свою вторичность. Сознательно ссылаясь на «великий текст», модная иллюстрация освобождает изображаемый образ от символики цитируемого произведения и наделяет его своей символикой. Она не копирует произведение, но интуитивно использует видимые стилистические наработки художников, не воспроизводит то же самое, а претворяет образец, наделяет его новым смыслом в контексте актуального искусства.

Кроме прочего, автор предлагает сферы *практического* применения исследования. Результаты анализа интертекстуальных связей модной иллюстрации и искусства прошлого и настоящего могут использоваться в самых различных художественных сферах (художниками, дизайнерами и т.д.), а также специалистами по креативным художественным практикам, теоретиками и практиками в сфере искусства и моды. Материал исследования может быть применен в лекциях, спецкурсах и семинарах, посвященных проблеме актуализации интертекстуальных связей различного характера.

#### Список литературы

1. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века: учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2003. 766 с.
2. Архипова Н. Эволюция художественно-графического языка иллюстраций журналов мод: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2011. 410 с.
3. Барт Р. Система моды: статьи по семиотике культуры. М.: Издательство имени Сабашиных, 2003. 512 с.
4. Гиперреализм [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Гиперреализм> (дата обращения: 01.06.2013).
5. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. СПб.: Питер, 2004. 208 с.
6. Гройс Б. Политика поэтики. М.: АдМаригинемПресс, 2012. 399 с.
7. Демшина А. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI в. СПб.: Астерион, 2009. 106 с.
8. Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда. Воронеж: ВГУ, 2004. № 3. С. 92-96.
9. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Научный мир, 1982. 312 с.
10. Пьерге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
11. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/intertextualnost.htm> (дата обращения: 15.02.2014).
12. Эстрова М. Энди Уорхол: адепт рынка. Часть вторая [Электронный ресурс]. URL: [http://artinvestment.ru/news/artnews/20111206\\_andy\\_warhol.html](http://artinvestment.ru/news/artnews/20111206_andy_warhol.html) (дата обращения: 15.02.2014).
13. Borrelli L. Fashion Illustration Next. London: Thames&Hudson, 2007. 184 p.
14. <http://buro247.ru/all/illustrator/dunya-zakharova> (дата обращения: 15.02.2014).
15. <http://jedroot.com/illustrators/> (дата обращения: 11.02.2014).
16. <http://waldersten.com/room/home/> (дата обращения: 15.02.2014).
17. <http://www.demetriospsillos.com/> (дата обращения: 15.02.2014).
18. <http://www.howardtange.com/> (дата обращения: 15.02.2014).
19. <http://www.mode2.org/> (дата обращения: 31.01.2014).
20. <http://www.visionaireworld.com/89-touch> (дата обращения: 15.02.2014).

#### INTERTEXTUALITY IN MODERN FASHION ILLUSTRATION

Lapik Natal'ya Aleksandrovna

Saint-Petersburg State University of Culture and Arts

[lapique@mail.ru](mailto:lapique@mail.ru)

The article is devoted to the theme of intertextuality, which is considered for the first time by the example of modern fashion illustration actualizing actively the artistic devices of art. With the purpose of the revelation of the main regularities of interaction between illustration and works of art the most topical forms of intertext for illustration are identified, the comparative analysis of specific works is made. The spheres of the practical application of the research are suggested.

*Key words and phrases:* fashion illustration; text; intertextuality; tradition; quoting; stylization.