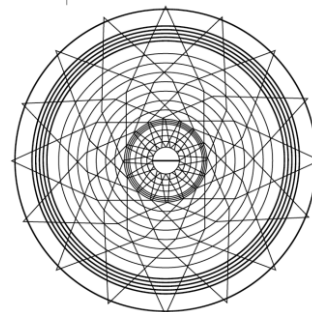


[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СТАТУСА ДОКУМЕНТА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЕЙМАНТАСА НАРКЯВИЧЮСА «РОЛЬ ВСЕЙ ЕГО ЖИЗНИ»

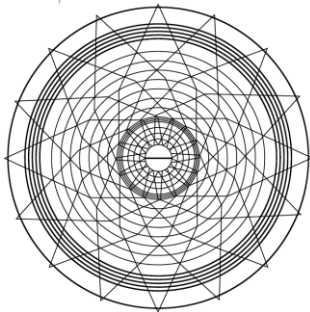
Миронова Т. Ю.

аспирантка программы «Изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура»
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»
(Москва, Россия)
taniamironova8@gmail.com

Аннотация:

Сейчас изменяется отношение к документу: он больше не данность, отпечаток фактов истории, независимый от тех целей, которые ставит перед своим исследованием историк. Теперь интерпретация документа тесно связана с методологией, которая используется при работе с ним. Понимание документа как определенным образом организованной конструкции предлагает французский философ Мишель Фуко, утверждающий, что «документ более не является для истории неподвижной материей», которая хранит неопровержимые сведения о прошлом. История и документ меняются местами, и она становится инструментом, «с помощью которого обретает надлежащий статус весь корпус документов», а не наоборот. Этот процесс дает возможность не только историкам, но и художникам открыть для себя новый тип материалов, к которым можно отнести и дневник, и устный рассказ, и архивные фотографии. Художники изменяют контекст существования материалов, таким образом раскрывая способы их функционирования и механизмы наделения документальным статусом. Одним из наиболее интересных художников, исследующих вопросы репрезентации истории, является литовский художник Деймантас Наркявичюс, который работает с видео и звуковыми материалами. В статье будет рассмотрена его работа «Роль всей его жизни», в основе которой разговор Наркявичюса с режиссером-документалистом Питером Уоткинсом о сути документального кинематографа и о профессии режиссера. Рассказ Уоткинса наложен на любительскую хронику Брайтона 1960-х годов и рисунки скульптурного Грутас-парка в городе Друскининкай. В тексте рассматривается вопрос: что позволяет говорить об этих материалах как о документах, а также как строится оптика документальности в работе Наркявичюса.

Ключевые слова: документ в современном искусстве, репрезентация истории, Деймантас Наркявичюс, документальность, современное искусство



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

*Документ более не является для истории неподвижной
материей, отталкиваясь от которой она пытается
реконструировать дела и слова людей прошлого, – все то,
от чего остались лишь немногие следы.*

М. Фуко «Археология знания»

История и документ: способы взаимодействия

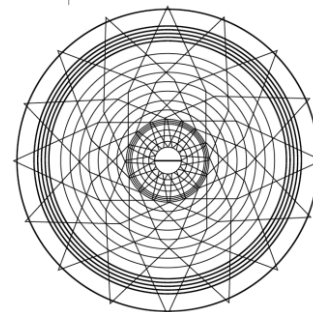
Во введении к «Археологии знания» Мишель Фуко обозначает изменение способа работы с документом в контексте исторической науки. Документ больше не данность, отпечаток фактов истории, существующий независимо от тех целей, которые ставит перед своим исследованием историк. Теперь интерпретация документа тесно связана с методологией работы с ним. Например, если историк работает с архивными фотографиями, то для чего он их использует? Возможно, он изучает быт и повседневную жизнь или ищет связи между людьми или событиями. Та же самая фотография может стать материалом для выставки, рассказывающей об истории семьи. «Документ более не довлеет истории, которая с полным правом в самом своем существе понимается как память. История – это только инструмент, с помощью которого обретает надлежащий статус весь корпус документов, описывающих то или иное общество» (Фуко, 1996, с. 10). Фуко подчеркивает «историческую изменчивость самого исторического знания и двусторонний характер отношений между историком и документом» (Зарецкий, 2012). То есть документальные материалы, источники, свидетельства для историков теперь становятся не данностью, которая существует независимо от исследовательского вмешательства, а наоборот, получают свой статус в тот момент, когда историк начинает свою работу. Люсьен Февр, один из ключевых историков Школы Анналов, обозначил этот процесс как историю-проблему (Февр, 1991), когда исследователь сначала формирует собственный вопрос или оптику, а уже потом смотрит на определенные вещи, фотографии, предметы быта как на документы прошлого.

Фуко предлагает переопределить систему связей между историей и документом не только в пределах исторической науки, но и в культуре в целом, выходя за пределы границ гуманитарного знания (Фуко, 1996). Поэтому изменение отношения к документу охватило и процессы в других гуманитарных сферах. Частью этого процесса стало возникновение документального театра, в рамках которого режиссеры обратились к личным дневникам и устным свидетельствам, чтобы начать разговор о прошлом за пределами научного сообщества. Одновременно художники начинают работать с историческими архивами,

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

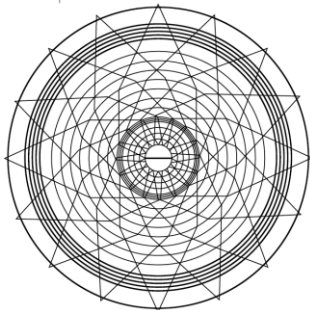


разговаривать со свидетелями, осознавая важность устных рассказов и документальных материалов как важнейших инструментов для работы с памятью (Хирш, 2016). От способа фиксации действий художника, как в концептуальном искусстве, а также от инструмента для показа перформансов и акций вне стен галереи (Gibbons, 2007), документ трансформировался в особый тип материала, который позволяет художникам выстраивать собственный взгляд на память о войне, о Холокосте, память о своей семье и эпохе, которая постепенно уходит вместе с ее свидетелями, и предлагать собственные интерпретации прошлого.

Документ в современном искусстве попадает в фокус интереса исследователей прежде всего как часть процесса дематериализации, в результате которого расширяется понимание объекта искусства, а его материальная составляющая сводится к дискурсу, к процессу, к идее (Lippard, 1973). В связи с этим, возникает большое количество исследований, рассматривающих документ как часть концептуальных практик, который становится способом подвести зрителя к идее произведения и прояснить его смысл (Ferraris, 2012, Berger, Santone, 2016, Alberro, 2002). Однако нас интересует документ в другом его статусе, который открывает совершенно иной круг проблем — это документ как исторический источник, к которому обращаются художники, чтобы исследовать прошлое. Такой тип документа ставит вопросы о соотношении истории и памяти, о способах фиксации и репрезентации памяти и истории художественными средствами. Вопросы художественной репрезентации исторического документа рассматриваются в рамках направления исследований *memory studies*, среди ключевых исследователей стоит назвать Алейду Ассман и Марианну Хирш, для которых современное искусство является частью общего поля мемориальной культуры наряду с театром, кино, литературой (Ассман). Работа с документом в современном искусстве для Хирш является частью общей «эстетики памяти» (Хирш), характерной для художников, которые работают с прошлым, которого они не могут помнить, то есть обращаясь к воспоминаниям родителей, членов семьи или к историческим архивам.

Художественные практики работы с документом

Одним из наиболее интересных художников, работающих с вопросами осмысления истории через документы и свидетельства является Деймантас Наркявичюс. Художник представлял Литву на Венецианской биеннале 2001 года, его работы были показаны на выставках в рамках Manifesta, в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду, а также находятся в коллекциях галереи Tate Modern в Лондоне, Музея Moderna Museet в Стокгольме, MACBA в



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

Барселоне. Обращаясь к истории определенного места, Наркявичюс, тем не менее активно включен в мировой контекст современного искусства. Как пишет куратор и исследователь искусства Восточной Европы Ксения Нуриль, Наркявичюс, «перерабатывая, монтируя, коллажируя и перемешивая исторические формы в современных контекстах, создает прерывающиеся истории», связанные с возросшим интересом к прошлому и «бросающие вызов нашему сегодняшнему пониманию наследия коммунизма в Восточной Европе»¹ (Nouril, 2019, 193). Поэтому, рассмотрев стратегии работы художника, можно увидеть, как сочетать репрезентацию личных и локальных историй и поиск способов разговора об истории в целом через работу с разными типами документов.

Наркявичюс работает с видео и киноматериалами, часто обращаясь к хроникам, рассказам свидетелей, собственному опыту и истории своей семьи. Поэтому рассмотрение его работ становится особенно важным сейчас, когда уходят те, кто еще помнит события 20 века, еще не до конца осмысленные ни в рамках исторической науки, ни в искусстве или литературе. Наркявичюс же предлагает собственные размышления о том, как устроены механизмы показа истории, обращаясь к разным типам материалов, которые можно назвать документальными.

Среди его работ фильм «Его история» (gb agency, 2019), основанный на рассказе самого художника о жизни его отца, жертве карательной медицины советского времени. На видео, снятом в купе поезда, художник рассказывает жене о жизни своего отца, и мы наблюдаем, как из настоящего момента художник осмысляет собственную семейную историю. Другая работа Наркявичюса — видео «Исчезновение племени» (LUX, 2016) — основана на фотографиях из личных архивов, из которых художник составил историю типичной советской семьи из Восточной Европы. Фотографии сопровождаются звуками, записанными в тех местах, где снимки были сделаны. Наркявичюс делает видимым процесс наделения определенных материалов: звуков, фотографий, записанных воспоминаний — документальным статусом. Он задает вопрос: а что делает документ таковым: то, что изображено или записано на нем, или то, как мы на него смотрим?

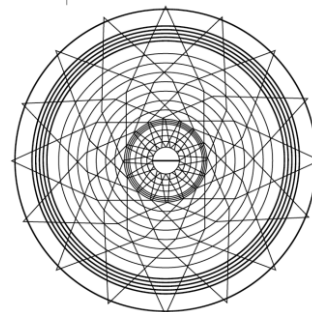
Говоря об истории семьи, личной истории, можно вспомнить художников, работающих с темой семейной памяти средствами современного искусства. Наверное, один из самых оригинальных художников, обратившихся к этой теме,

¹ "By recycling, montaging, collaging, and remixing historical forms in contemporary contexts, he produces discontinuous histories that urgently demand our renewed attention to the past and challenge our understanding of Communism's legacies in Eastern Europe today".

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

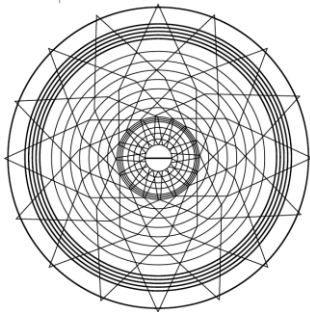


это французский художник Кристиан Болтански, в своих работах использующий найденные и архивные фотографии. Одна из его работ, «10 портретов Кристиана Болтански, 1946 - 1964» (МАСВА, n.d.) состоит из 10 фотографий разных людей, которые художник «выдает» за свои. То есть он собирает историю своего взросления из архивных материалов, принадлежавших разным семьям. Болтански интересовала фотография как способ выстраивания личной мифологии, поэтому он показывает ее изменчивость в зависимости от целей использования фотографического материала. Куратор и исследователь Окуи Энвейзор в тексте "Uses of Documents in Contemporary art" заметил, что Болтански использовал документы не для того, чтобы показать работу памяти как процесса (remembering), а чтобы показать, как фотография затрудняет запоминание, мешает ему (Enwezor, 2008, p.30).

Наркявичюса также интересует механизм работы документа как способа фиксации истории, но в несколько ином контексте. Во-первых, он работает не столько с личной мифологией, сколько с вопросом о месте человека в истории. Поэтому его интересует не только фотография, но и звуки разных мест, голоса людей, рассказывающих о себе. Во-вторых, в работах Наркявичюса внимание уделяется не одному типу документа, а разным материалам и способу их взаимодействия друг с другом.

Обращение к нескольким типам источников дает возможность говорить не о документе как инструменте художника, а о выстраивании определенной оптики документальности. В работах Наркявичюса мы смотрим не на отдельную фотографию в фильме «Исчезновение племени», а на то, как накладываются друг на друга снимки из разных семейных архивов, которые, подобно работе Болтански, представляют вымышленную историю одной семьи. Нас интересует то, как фотографии взаимодействуют друг с другом и с теми звуками, которые записал художник во время поездок в запечатленные на снимках места. А «Его история» будет интересна, прежде всего, не фактами из жизни, а способом выстраивания кадра и повествования: художник снимает самого себя — сидящего в купе поезда и разговаривающего со своей женой. Что дает художнику такой способ взгляда? Он позволяет воспринимать историю как непринужденный разговор с попутчиком, как прожитый уникальный опыт в отличие от абстрактной коллективной истории (Scotini, 2015, p. 15).

Пример работы Кристиана Болтански дает возможность увидеть, как меняется отношение к работе с документом на протяжении времени. Сейчас художников интересует, как можно обращаться к документу не только для фиксации художественных действий, но исследовать разные точки зрения на историю.



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

Процесс, описанный Мишелем Фуко, предполагает, что теперь история не определяется исследовательской интерпретацией найденных в архивах материалов, а наоборот, сформулированная историком проблема делает документы видимыми. Поэтому вместе с изменением связи между документом и историей появляются вопросы, которые не стояли перед исследователями и художниками прежде. Например, как и кто смотрит на документ в настоящий момент? Какую позицию занимает художник, работающий с документом, и как он показывает эти материалы?

Художник как историк

Художник может работать как историк, который, по словам Хейдена Уайта, исследовавшего вопросы границ исторического знания в его связи с другими гуманитарными сферами, «не только выступает посредником между прошлым и настоящим; у него также есть особая задача соединить вместе два способа понимания мира, которые обычно были бы неизменно разделены» (White, 1966, p.111). Художник может действовать как Деймантас Наркявичюс в уже описанном видео «Его история», обращаясь к репрезентации личных воспоминаний. Кроме того, он может заведомо дистанцироваться от материала, работая с историческими архивами, как, например, делает израильская художница Микаль Ровнер, чьи инсталляции часто основаны на материалах, найденных в музеях Яд Вашем и Аушвиц-Биркенау. Существует также стратегия работы с заведомо никому не принадлежащими документами, найденными на блошиных рынках или в интернете. Однако можем ли мы сказать, что работа с архивами и документами приближает художественную практику к историческому исследованию? И почему нам важно обозначить эту связь между художником и историком сейчас?

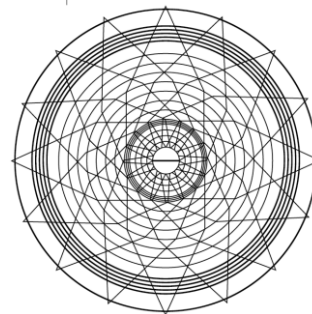
В тексте, посвященном работе Деймантаса Наркявичюса «Исчезновение племени», исследователь Борис Буден задает вопрос художнику: «О чем этот фильм? Является ли он всего лишь работой, дополняющей и иллюстрирующей историю средствами искусства?» (Buden, 2015, p. 140)². В своих фильмах Наркявичюс раскрывает процесс наделения определенных материалов документальным статусом, задавая вопрос, который, казалось бы, скорее поставит историк или историограф, о том, что делает документ таковым. Поэтому неудивительно, что Борис Буден вслед за Наркявичюсом использует «Исчезновение племени» как повод задать вопрос о границах работы искусства с историческими материалами. Стоит ли нам продолжать рассматривать искусство как сферу, подчиненную исторической науке, дополняющую и обслуживающую ее

² "Is this what this artwork is about? <...> An art that complements history with (an aesthetic) taste?"

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

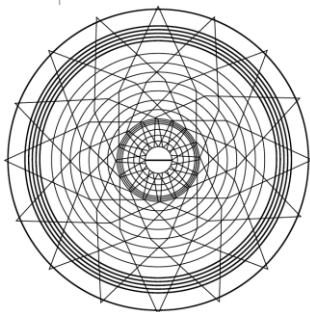
*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



в том смысле, что она иллюстрирует уже осмысленные и сконструированные историками на основе источников события? Или же искусство существует самостоятельно, не интерпретируя, а создавая собственные представления об истории?

Рассматривая этот вопрос, необходимо вернуться к тезису Мишеля Фуко, чтобы обозначить, что знание об истории изменчиво и обусловлено множеством факторов и контекстов. Документ связан с историей как с определенной оптикой, через которую мы смотрим на него, однако эта оптика зависит от историка и тех методов, которыми он пользуется. Утверждение об изменчивости взгляда на историю дает возможность художникам исследовать способы ее понимания без необходимости соответствовать определенным правилам в обращении с документами. Поэтому в художественной практике не существует конкретных схем репрезентации документального материала, то есть художники могут пользоваться разными методами, среди которых и наложение друг на друга фрагментов исторической хроники, и соединение архивных снимков в вымышленные истории, и создание новых текстов из фрагментов дневниковых записей. У художников есть возможность выбирать те моменты опыта, которые могут оказаться на периферии исторической науки.

Различие между работой историка и художника обозначил Лев Толстой, описывая работу над романом «Война и Мир», которую он начал с обращения к настоящему моменту, с амнистии декабристов, но, чтобы понять предпосылки произошедшего, он уходит во времени все дальше и дальше, к событиям 1812 года. То есть его интересовал сам ход истории, который приближает нас к настоящему моменту, но который можно понять только через работу с прошлым. В одном из набросков к «Войне и миру» он пишет: «...Я знал, что никто никогда не скажет того, что я имел сказать. Не потому, что то, что я имел сказать, было очень важно для человечества, но потому, что известные стороны жизни, ничтожные для других, только я один по особен-ности своего развития и характера... считал важным» (Толстой, 1938). И продолжал: «Я... боялся, что мое писанье не подойдет ни под какую форму...» (Толстой, 1938 г.), а «необходимость описы-вать значительных лиц 12-го года заставит меня руководиться истори-ческими документами, а не истиной...» (Толстой, 1938 г.). Стоит отметить, что в приведенной цитате нас интересуют не категории философской мысли Толстого, а его взгляд на работу с историческим материалом. На этом примере можно увидеть, что важность художественной репрезентации прошлого заключается в том, что художник имеет возможность работать с уникальным опытом, с собственными воспоминаниями или историями других людей, рассказанных от первого лица. Художественная работа,



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

как подчеркивает Толстой, состоит не в буквальном следовании тексту документа, а в показе субъективного опыта переживания истории из настоящего момента. Поэтому, говоря о различии между историей и искусством, мы говорим в первую очередь об особом способе трактовки документального материала, предполагающего художественную интерпретацию документа как фрагмента окружающего мира.

Работая с отпечатками исторической действительности, художник наделяется определенной ответственностью перед зрителем, документом и тем человеком, чей опыт зафиксирован в нем. Художник работает с историей в публичном пространстве, определенным образом выставляя исторические материалы и организуя их, поэтому его работа неотделима от социальных и политических контекстов ее возникновения. А значит, становятся видимыми такие аспекты работы с документом, как, например, контекст экспонирования взятые художником материалов и записанные истории. Меняются ли смыслы, редактируются ли записи согласно идее художника или позиции институции? Все эти ситуации предполагают внимание художника не только к документу как материалу, но и к способам его показа, то есть к тому, как строится оптика документальности в целом. Эти вопросы ставит Деймантас Наркявичюс в фильме «Роль всей его жизни», 2013 (LUX, 2016), который находится в коллекциях галереи Tate Modern в Лондоне и музея MACBA в Барселоне.

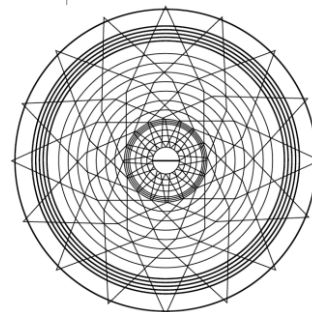
«Роль всей его жизни» как размышление о документальности

Фильм «Роль всей его жизни» можно рассматривать как подведение итогов или размышление о собственной работе. Рассмотреть процесс наделения материала, который на первый взгляд нельзя назвать документальным, статусом документа интересно именно на примере этой работы, потому что художник делает попытку посмотреть со стороны на собственную практику. В этом видео он ставит вопрос о возможностях документа манипулировать историей, создавать историю заново согласно задачам художника. Несмотря на то, что упомянутые ранее работы Наркявичюса очень важны для анализа современных художественных практик работы с историей, фильм «Роль всей его жизни» оказывается наиболее интересным потому, что Наркявичюс создает как бы «оптику в оптике»: художник смотрит на документалиста, через свой собственный взгляд пропускает позицию Питера Уоткинса на то, что такое документ и как строится взгляд документального режиссера. «Роль всей его жизни» голосом другого человека, не самого художника, осмысляет саму суть документальности, но, что еще важнее, роль и статус документалиста с точки зрения этических вопросов и невозможности

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



сказать все разом, до конца, вместить в документ все, что в нем видишь сам. Наркявичюс говорил в интервью о том, что ему интересно работать с видео не для того, чтобы зафиксировать документальность кадра, а наоборот, чтобы показать «неуверенность» изображения, чтобы зритель не до конца понимал, кто, когда и почему создал его (Klark, Narkevičius, 2006, p.51).

Видео состоит из серии разговоров с режиссером-документалистом Питером Уоткинсом. Голос Уоткинса наложен на видео и изображения, среди которых любительская хроника Брайтона 1960-х годов, а также графика с изображением скульптурного парка Грутас в Литве, в городе Друскининкай. В парке собраны монументы советского времени, демонтированные после распада Советского Союза.

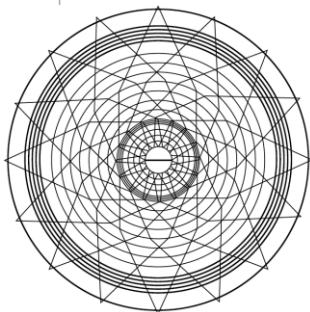
Интересно, что сам Уоткинс в фильме рассказывает, что при подготовке к одному из своих первых фильмов *Forgotten faces* (1960) — реконструкции восстания в Венгрии в 1956 году, снятом как будто бы в Будапеште, но на самом деле недалеко от Кентерберийского собора — он изучал фотографии восстания в «Пари Матч». Как в интервью Наркявичюсу говорит Уоткинс: «Я бесконечно изучал материал перед тем, как снять *Forgotten faces*... Я следил за расположением камеры и наблюдал, как люди смотрят в объектив... Я смотрел, чтобы увидеть, как воссоздать реальность и наделить ее особым свойством, которое позволит наблюдателю поверить, что это реальность и есть» (The role of a lifetime, 2003)³. Сам Уоткинс при этом называет свой фильм абсолютным обманом» ("a complete cheat").

Монолог Питера Уоткинса: рассказ в рассказе

Из нескольких продолжительных разговоров с Уоткинсом художник смонтировал монолог, который лег в основу фильма. Наркявичюс не оставляет в видео собственный голос, разговор он превращает в рассказ от первого лица, где Уоткинс говорит четко, без повторов, пауз и заминок.

Он начинает рассказ с вопроса о соединении личного и политического как основе документалистики. Он утверждает, что не верит режиссерам, которые говорят, что могут оставаться нейтральными, что за их фильмами не стоит личный опыт. Уоткинс упоминает, что был ребенком войны, что повлияло на него и, возможно, стало причиной, по которой он обратился к документалистике: «Множество людей являются детьми Второй мировой войны, но не все они начали создавать фильмы, как я, поэтому они должны были заняться чем-то еще» (The role

³ "I studied endlessly before I made the "Forgotten faces"... I looked at where the camera was and how the people looked into the lens... I was looking at something to see how I would recreate reality and give it a special feel that would enable the onlooker to believe that it was reality".



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

of a lifetime, 2003)⁴. Другими словами, это такой опыт, который не просто забыть, вычеркнуть, он влияет на каждого, а значит, невозможно не связывать его с работой.

Для чего Наркявичюс выбирает такую форму для своей работы — рассказ в рассказе? Часто в литературе эта форма используется, чтобы ввести в повествование поучительную притчу или историю. Наркявичюс воспринимает Уоткинса как своего учителя, разговаривает с ним, и за монологом Уоткинса мы слышим множество часов общения двух режиссеров, и зрители могут почувствовать эту интонацию. За размышлениями о природе документации, о возможностях фиксации живого опыта мы видим вопрос о том, как можно сохранить то, что исчезает, когда любые отношения подвергаются редуцированию в документе.

Наркявичюс отдает голос рассказчика режиссеру, но при этом он объединяет несколько интервью в один рассказ самостоятельно. Этот жест художника ставит нас перед вопросом, а что вообще такое документ, если даже история «из первых рук» того, кто всю жизнь посвятил исследованию документалистики, кадрируется, обрезается, меняется? Наркявичюс предлагает понимать документ исходя из того, а кто на него смотрит. Он обнажает свой взгляд: он смотрит на своего учителя, смотрит на режиссера-документалиста, будучи сам художником, который работает с документальным материалом.

Хроника как переозначенный документ

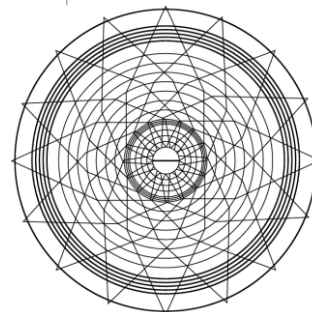
Для создания работы Наркявичюс специально покупает любительскую хронику. На ней в основном ничего не происходит, человек просто снимает повседневную жизнь Брайтона 1960-х годов. Сама по себе эта хроника как будто лишена документального свойства, потому что она невидима в архивах. Она не интересна историкам, потому что не представляет интереса с точки зрения исторического источника. Также она неинтересна и режиссерам как самостоятельный, обладающий художественной ценностью материал. Но как только появляется фигура Уоткинса, хроника становится документом времени, в котором он жил и стал режиссером, она представляет контекст его формирования. Во фрагментах городской жизни Англии 1960-х годов мы начинаем видеть улицы, по которым возможно ходил наш герой, вещи, которые он мог бы носить, или товары, которые мог покупать.

⁴ "Many people are the child of WWII but they haven't all gone to make films like I've done, so there must be something else"

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



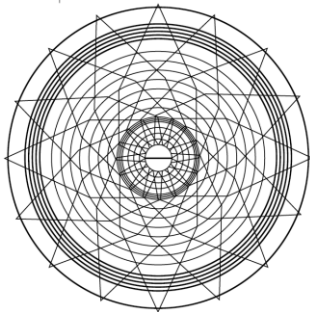
Интересно, как хроника вступает во взаимодействие с рассказом режиссера. В видео есть один момент, когда Уоткинс рассуждает о связи личной истории и искусства, которая, по его мнению, очевидно существует в работе каждого режиссера. Он говорит, что он ребенок Второй мировой войны, и в этот момент на экране показан фрагмент хроники, где дети качаются на качелях и играют на улице, бегают и веселятся. Звук и изображение невозможно здесь отделить друг от друга, как разделить личные воспоминания и художественную работу.

Наркявичюс специально не использует материалы, которые говорят именно о Второй мировой войне, хотя Уоткинс несколько раз обозначает важность этого опыта для себя. Вместо этого, Наркявичюс предпочитает обратиться к случайным на первый взгляд сценам городской жизни. Это возвращает нас к вопросу Бориса Будена, является ли искусство дополнением истории. Наркявичюс уходит от иллюстративности, позволяя хронике существовать самостоятельно, как бы случайно взаимодействуя с монологом Уоткинса. Он не ищет буквальных переключек в словах и изображениях, тем самым выстраивая горизонтальные, а не вертикальные связи между разными материалами. Кажущаяся случайность наложения хроникальных кадров на звук позволяет наблюдать, как меняется характер документальных изображений, следуя за размышлениями Уоткинса.

Наркявичюс «освобождает» документ от той истории, которую он изначально фиксировал, от расфокусированного взгляда хроникера, превращая его в личное свидетельство. Длинные кадры городских улиц, случайные прохожие, холодные пляжи и играющие дети — по сути эти кадры не фиксируют ничего, кроме определенной эпохи, времени, быта, жизни в окнах домов. Повседневная жизнь, на которую не наведен фокус, размыта потому, что непонятно, зачем на нее смотреть. Почему именно это фиксирует режиссер? Наркявичюс как будто снимает это все заново, затем, чтобы показать реальность жизни Уоткинса в то время, когда он был студентом и учился на режиссера. И тогда мы начинаем видеть в этих городских сценах историю, это уже не просто историческое безвременье, в котором мы видели только то, как проходила городская жизнь раньше. Теперь за детством, которое пришлось на период войны, наступает другой период, отраженный в неясных кадрах, в повседневности города, в атмосфере 1960-х годов. Искусство «уплотняет» материал, наделяет его историей, то есть по сути конструирует сам документ из момента настоящего.

Рисунки скульптурного парка как «недокументальный» материал

Вслед за хроникой Наркявичюс предлагает посмотреть как на документ на рисунки скульптурного парка Грутас в Литве, в городе Друскининкай. В парке



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

собраны монументы советского времени, демонтированные после распада СССР. На территории посетители могут увидеть памятники Ленину, Сталину, Марксу, Дзержинскому, литовским коммунистам, военным деятелям, партизанке Марите Мельникайте, фрагменты лагерного быта в ГУЛАГе, плакаты и агитки, а также образцы советской военной техники. Скопление самых разных артефактов советского времени призвано раскрыть «негативное содержание советской идеологии, ее воздействие на систему ценностей» (Grutas park, 2016).

Значение этих памятников изменилось, так как они больше не являются живыми действующими образами определенной идеологии, скорее, они становятся артефактами прошлого. Наркявичюс показывает, как меняется отношение к определенным фактам истории, как памятники, стоящие на площадях и главных улицах, вдруг оказались на периферии общественной жизни, в странном частном парке, где они делят друг с другом уже не центральные общественные пространства городов, а небольшой парк.

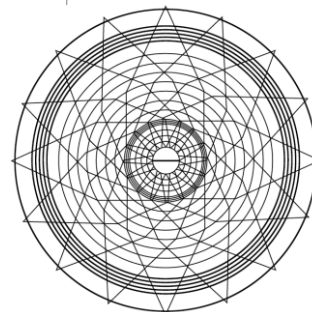
Наркявичюс снимает рисунки пейзажей парка, как если бы снимал их в реальности: камера совершает длинные пролеты, раскрывая перед нами фрагмент за фрагментом, не охватывая весь рисунок сразу. Периодически рисунки сменяются движущейся хроникой. Сами по себе, отдельно от взгляда художника, эти материалы никак не связаны друг с другом и почти ни о чем не сообщают. Если выключить звук на видео, мы будем просто наблюдать за меняющимися картинками. Исследователь Наталия Арлаускайте пишет о таком эффекте в другой работе Наркявичюса «Исчезновение племени»: подобный эффект, «вводя скользящее движение по поверхности изображения, фрагментируя, укрупняя, перераспределяя его порядок и связи, выполняет критический жест в отношении как единичного изображения, так и его производящего дискурса или того, в котором это изображение (и его интерпретационные варианты) циркулирует» (Арлаускайте, 2020). Для нас это наблюдение оказывается важным, потому что подобным действием художник создает дистанцию в восприятии изображения как документа конкретной истории. Говоря о работе «Роль всей его жизни» «критическим жестом» является то, что Наркявичюс обнажает процесс наделения любых материалов документальным статусом.

Итак, рисунки парка сами по себе не являются документом. Могут ли они таковыми быть? Станные зарисовки литовского скульптурного парка, где собраны советские памятники и статуи, как будто бросают вызов хронике с ее очевидной документальностью. Здесь есть элементы какого-то фантазийного мира, причем это не фотографии, а рисунки, что как будто еще больше отдаляет нас от фиксации реальности. Рисунки освобождают монолог Уоткинса, разрушая

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



привычную связь между документальным фильмом и хроникой как обязательной его составляющей. При этом, сам Уоткинс говорит о реальности как о субъективной конструкции: «то, что мы называем реальностью, крайне индивидуально и субъективно и не имеет авторитарной строгой объективной формы» (The role of a lifetime, 2003)⁵. Возникновение рисунков парка Грутас как бы подтверждает это утверждение и одновременно расширяет его.

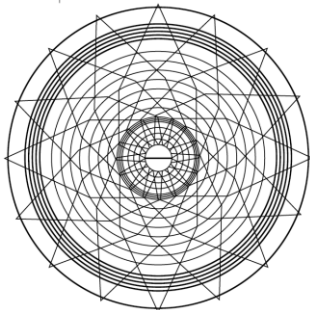
К вопросу определения статуса документальности: заключение

Работа «Роль всей его жизни» Деймантаса Наркявичюса представляет собой соединение друг с другом нескольких типов материалов, которые сами по себе сложно назвать документами в том смысле, что они не предлагают нам определенный слепок истории. Любительская хроника представляет фрагмент из жизни города Брайтона в 1960-е годов, где фактически не происходит ничего. Наш взгляд ничего не останавливает, если мы смотрим на нее просто так, вне контекста работы Наркявичюса. А рисунки скульптурного парка тем более сложно назвать документом по той причине, что они изображают пейзажи парка не через фотографию или видео, которые могли бы претендовать на некоторую точность передачи окружающего мира. Здесь же мы не можем оценить степень художественного вымысла в тех пейзажах, которые показывает в работе Наркявичюс.

«Роль всей его жизни» является частью процесса изменения отношения к документу, которое описывал Мишель Фуко. По словам Фуко, оптика взгляда на историю теперь определяет то, что мы понимаем под документами, то есть то, что раньше могло не интересоваться нас, теперь может сообщить об определенном аспекте жизни в прошлом. Наркявичюс предлагает исследовать то, как материалы, которые сами по себе не являются документальными, могут наделяться этим статусом, если посмотреть на них определенным образом.

В качестве точки, от которой отталкивается наш взгляд, он выбирает монолог Питера Уоткинса, который позволяет смотреть на хронику и рисунки как на документы жизни режиссера, жившего в 1960-х годы в Англии, где учился в университете, а затем в Литве, где находится Грутас-парк. По сути эти изображения становятся свидетельствами жизни режиссера, делают видимым политический и социальный контекст, что показано на примере рисунков «кладбища» советских памятников в Литве. Но, как и в рассказе Уоткинса о непросто устроенном соотношении реальности и документальности, художник создает более сложную

⁵ "It's highly individual and subjective what we call reality and it does not have authoritarian strict objective form".



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

структуру видео, выстраивая связи между прошлым и будущим, повседневностью и возможностью увидеть что-то большее (Esche, 2015, p.76).

Во-первых, Наркявичюс выбирает не свидетельства советского времени, а рисунки современного частного парка, где памятники становятся частью туристической атмосферы. Во-вторых, вместо показа хроники Второй мировой войны, которая, по словам Уоткинса во многом сформировала его как режиссера, Наркявичюс выбирает съемки Брайтона. Такая художественная стратегия позволяет обнажить неочевидный процесс конструирования документа из тех предметов, которые оказываются на периферии исторического знания. И взгляд художника, исследующего природу документальности в современном искусстве, позволяет обратиться именно к тому, что раньше было невидимым, неинтересным, неважным.

Соединяя звук, видео и рисунки, «Роль всей его жизни» конструирует оптику документальности, которая связана не только с документом как способом фиксации прошлого, но в большей степени как с материалом, увиденным как отражение исторической действительности в настоящем. Как Уоткинс в своем монологе заостряет вопрос о позиции документалиста по отношению к прошлому и настоящему, так и Наркявичюс предлагает говорить о документе как о свидетельстве настоящего момента и изменчивости нашего взгляда на историю.

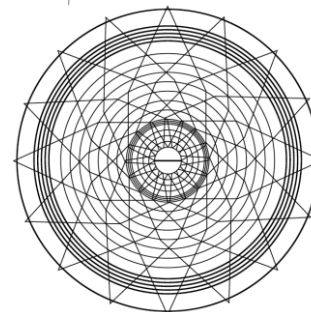
Однако трансформация документа из «неподвижной материи» (Фуко, 1996, с.10) в изменчивую конструкцию ставит вопрос о возможностях манипуляции и управления взглядом на историю. Обозначив, что документальность материала обусловлена не только содержащейся в нем информацией о прошлом, а еще и точкой зрения на эту информацию, Мишель Фуко фактически расширил современное понимание документа, которое теперь включает не только текстовые источники, но и любые материалы, вещи, предметы, рассказывающие о жизни людей в прошлом. И в «Роли всей его жизни» Наркявичюс выводит вопрос о статусе документа в этическую плоскость. Можно ли соединять несоединимые на первый взгляд материалы и связывать их с жизнью человека, к которой они не имеют никакого отношения? Уоткинс не жил в 1960-е годы в Брайтоне, хотя и учился в Англии, также в его разговоре нет прямых упоминаний парка Грутас, но Наркявичюс выбирает именно эти странные и неочевидные материалы.

Интересно также, что он показывает не только процесс наделения хроники и рисунков статусом документа, но и следующий шаг — конструирование этими документами определенной истории. Питер Уоткинс, снимая фильм о восстании в Будапеште, отказался от документальных кадров и снимал его в Англии. Наркявичюс снимает фильм о режиссере-документалисте Питере Уоткинсе,

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



отказываясь от реальных документов его жизни и создавая их самостоятельно. Он задает вопрос: если понимание документа расширяется, то что тогда мы понимаем под историей? В высказывании Фуко есть фраза о том, что «история теперь с полным правом понимается как память» (Фуко, 1996, с. 10), а память может быть личной и семейной, и коллективной, но всегда субъективной, потому что опосредована индивидуальным опытом переживания события. В этой связи между памятью и историей есть двойственность, и, как отметил французский философ Матье Потт-Бонвилль в статье Michel Foucault's Bodies, в таком способе взгляда сочетается взгляд на понятие со стороны как на объект наблюдения и убеждение в уникальности опыта, несводимого к внешнему пониманию (Potte-Bonneville, 2012, p.12). Если сопоставить это представление об истории с фильмом Наркявичюса, становится понятно, что намеренный выбор рисунков парка и хроники Брайтона обозначает переход от истории как некоторой данности к памяти как постоянно меняющемуся явлению. И съемка Уоткинсом восстания в Будапеште в Англии приобретает другой смысл, потому что память не ставит целью воссоздание события, а предлагает условия для поиска способов передачи опыта.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ассман, А. (2016). Новое недовольство мемориальной культурой. Новое литературное обозрение

Арлаускайте Н. (2020). Стык и зазор: домашняя фотография и политика голоса в современном литовском документальном кино о советском. Новое литературное обозрение

Зарецкий, Ю. (2012). Документ для историка: источник, свидетельство, текст.

https://www.hse.ru/data/2012/02/11/1263500867/Document_Zaretsky.pdf

Толстой Л. (1938). Полное собрание сочинений. Том 13. Война и мир. Черновые редакции и варианты. Художественная литература

Февр, Л. (2021). Бои за историю. Наука

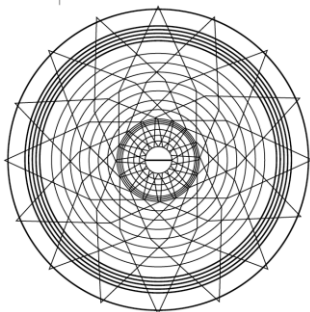
Фуко, М. (1996). Археология знания. Ника-Центр

Фуко, М. (1996). Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Кастанль

Хирш, М. (2016). Что такое постпамять. <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-postpamjat>

Alberro, A. (2003). Conceptual Art and Politics of Publicity. Cambridge: MIT Press

Berger, B. Santone, J. (2016) Documentation as Art Practice in the 1960s. Visual Resources



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

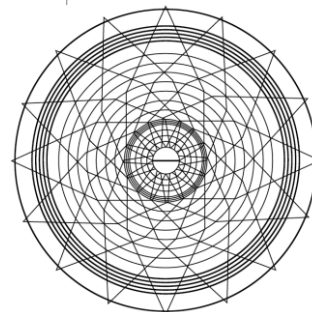
*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

- Buden, B. (2015). Disappearance of a tribe. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 139-143). Archive Books
- Enwezor, O. (2008). Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art. International center of photography
- Esche, Ch. (2015). Energy Lithuania. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 74-81). Archive Books
- Ferraris, M. (2012). Art as Document. Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates, Frankfurt. (183-193)
- gb agency. (2019). His story. <https://gbagency.fr/artworks/his-story>
- Gibbons, J. (2007). Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance. I.B. Tauris
- Lippard, L. (1973). Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press.
- LUX. (2016). Disappearance of a tribe. <https://lux.org.uk/work/disappearance-of-a-tribe>
- LUX. (2016). The role of a lifetime. <https://lux.org.uk/work/the-role-of-a-lifetime>
- MACBA. 10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964. <https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/10-portraits-photographiques-christian-boltanski-1946-1964>
- Narkevičius, D. (2006). Once upon in the XX century. Arnolfini
- Nouril, K. (2019). Making Memories, Mediating Histories in the Work of Deimantas Narkevičius. In G. Mardilovich, M. Taroutina, New Narratives of Russian and East European Art: Between Traditions and Revolutions. (193-204). Routledge. https://www.academia.edu/43478652/Marking_Memories_Mediating_Histories_in_the_Work_of_Deimantas_Narkevi%C4%8Dius
- Potte-Bonneville, M. (2012). Michel Foucault's bodies. Journal of the British Society for Phenomenology, 43 (1), 1-32. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00071773.2012.11006755>
- Scotini, M. Da Capo. Deimantas Narkevičius` `Once more`. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 139-143). Archive Books
- White, H.V. (1966). The Burden of History. History and Theory, 5(2), 111-134
- Verwoert, J. (2015). The role of a lifetime. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 97-109). Archive Books

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркевичюса
«Роль всей его жизни»*



DEFINING STATUS OF DOCUMENT ON THE EXAMPLE OF THE WORK BY DEIMANTAS NARKEVIČIUS "ROLE OF A LIFETIME"

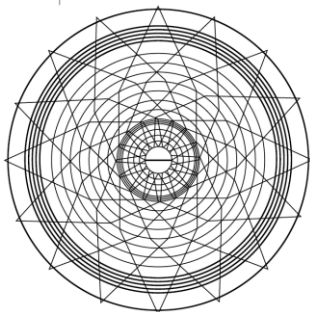
Mironova T. Yu.

Student of the Doctoral Programme "Fine and
decorative arts and architecture" at the National
Research University Higher School of Economics
(Moscow, Russia)
taniamironova8@gmail.com

Abstract:

Nowadays we can observe a change in attitude towards a document that is no longer a given, an imprint that contains the facts of history, regardless of external contexts. Now, for those who work with a document, it becomes important how to look at it, how to work with it from the present moment of time. The French philosopher Michel Foucault proposes the understanding of a document as an organized structure in a certain way, asserting that "a document is no longer an immovable matter for history," which stores irrefutable information about the past. History and document switch places, and the first one becomes a tool "with the help of which the entire body of documents acquires its proper status" and not vice versa. This process enables not only historians but also artists to discover a new type of materials, such as diaries, oral stories, letters and archival photographs. Artists change the context of the existence of materials, thereby revealing the ways of their functioning and the mechanisms of granting documentary status. One of the most interesting artists exploring the issues of history representation is the Lithuanian artist Deimantas Narkevičius. The article considers his work "The role of a lifetime", which is based on an interview, taken by the artist himself with documentary filmmaker Peter Watkins, about the essence of documentary cinematography, the director's profession and its connection with personal subjective experience. Watkins' story is juxtaposed with the chronicle of Brighton in the 1960s and drawings of the sculptural Grutas Park in the city of Druskininkai. The text will consider the issue of what makes it possible to speak of these materials as documents, as well as how the optics of documentary is built in the work of Narkevičius.

Keywords: document in contemporary art, representation of history, Deimantas Narkevicius, documentary, contemporary art



[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Деймантаса Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*

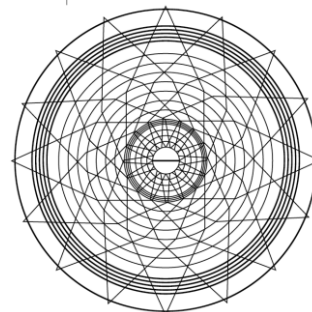
REFERENCES

- Alberro, A. (2003). Conceptual Art and Politics of Publicity. Cambridge: MIT Press
- Arlauskajte N. (2020) Styk i zazor: domashnyaya fotografiya i politika golosa v sovremennom litovskom dokumental'nom kino o sovetskom. Novoe literaturnoe obozrenie
- Assman, A. (2016) Novoe nedovol'stvo memorial'noj kul'turoj. Novoe literaturnoe obozrenie
- Berger, B. Santone, J. (2016) Documentation as Art Practice in the 1960s. Visual Resources
- Buden, B. (2015). Disappearance of a tribe. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 139-143). Archive Books
- Enwezor, O. (2008). Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art. International center of photography
- Esche, Ch. (2015). Energy Lithuania. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 74-81). Archive Books
- Fevr, L. (2021). Boi za istoriyu. Nauka
- Foucault, M. (1996). Arheologiya znaniya. Nika-Tsentr
- Foucault, M. (1996) Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Kastal'
- gb agency. (2019). His story. <https://gbagency.fr/artworks/his-story>
- Gibbons, J. (2007). Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance. I.B. Tauris
- Hirsch, M. (2016). Chto takoe postpamyat. <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-postpamjat>
- Lippard, L. (1973). Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press.
- LUX. (2016). Disappearance of a tribe. <https://lux.org.uk/work/disappearance-of-a-tribe>
- LUX. (2016). The role of a lifetime. <https://lux.org.uk/work/the-role-of-a-lifetime>
- MACBA. 10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964. <https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/10-portraits-photographiques-christian-boltanski-1946-1964>
- Narkevičius, D. (2006). Once upon in the XX century. Arnolfini

[Научные статьи]

Миронова Т. Ю.

*К вопросу определения статуса документа
на примере произведения Дейманта Наркявичюса
«Роль всей его жизни»*



Nouril, K. (2019). Making Memories, Mediating Histories in the Work of Deimantas Narkevičius. In G. Mardilovich, M. Taroutina, New Narratives of Russian and East European Art: Between Traditions and Revolutions. (193-204). Routledge.

https://www.academia.edu/43478652/Marking_Memories_Mediating_Histories_in_the_Work_of_Deimantas_Narkevi%C4%8Dius

Potte-Bonneville, M. (2012). Michel Foucault's bodies. Journal of the British Society for Phenomenology, 43 (1), 1-32.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00071773.2012.11006755>

Scotini, M. Da Capo. Deimantas Narkevičius` `Once more`. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 139-143). Archive Books

Tolstoj L. (1938). Polnoe sobranie sochinenij. Tom 13. Vojna i mir. Chernovye redakcii i varianty. Hudozhestvennaya literatura

White, H.V. (1966). The Burden of History. History and Theory, 5(2), 111-134

Verwoert, J. (2015). The role of a lifetime. In M. Scotini, Deimantas Narkevičius. De Capo. Fifteen films (pp. 97-109). Archive Books

Zareckij, YU. (2012). Dokument dlya istorika: istochnik, svidetel'stvo, tekst