

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

DOI 10.17805/zpu.2018.4.13

История искусства в границах визуального архива: Аби Варбург и Андре Мальро

И. Н. ЗАХАРЧЕНКО

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ;

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Эпоха технического репродуцирования ставит перед исследователем проблему представления информации об искусстве. Поиск методологических ключей к анализу неисчислимого множества аналоговых и цифровых копий художественных памятников актуализирует поставленную М. Фуко в рамках археологии знания проблему архива. Концептуализация искусства как архива была обозначена представителями визуальных исследований (*Visual Studies*), которые показали, что история искусства, осмысленная как архив, представляет собой визуальный конструкт, отражающий особенности культурного сознания и рождающий новые уровни интерпретации художественных памятников. В статье проблематизируются возникшие в XX в. архивы искусства, которые были связаны с осмыслением роли фотографии.

Наиболее важными примерами работы модернистского сознания с архивом искусства являются серия панелей с фотографиями художественных памятников Аби Варбурга, названная автором Атласом «Мнемозина», и богато иллюстрированные альбомы репродукций мирового искусства под общим названием «Воображаемый музей» Андре Мальро.

Эти архивы могут быть оценены как ментальное пространство, в котором знаки артефактов включаются в виртуальные связи и формируют новые ценностные смыслы. Утрата подлинности и деконтекстуализация произведений искусства компенсированы созданием смыслопорождающих контекстов, отразивших новые алгоритмы конструирования исторического знания. Являясь противоположностями как в содержательном, так и в структурно-семантическом плане, Атлас и Альбом представили две пространственно-временные модели формирования исторических знаний и восприятия искусства. Если Атлас сформировал модернистскую исследовательскую парадигму искусства, то Альбом знаменовал рождение нового образа истории искусства в широком культурном пространстве. Предпринятый анализ показал, что и Атлас, и Альбом могут быть определены как визуальные конструкты, позволяющие характеризовать историческую модель видения.

Ключевые слова: визуальные исследования; археология знания; Аби Варбург; Атлас «Мнемозина»; Андре Мальро; воображаемый музей; визуальные исследования; цифровые исследования; Мишель Фуко

ВВЕДЕНИЕ

Широкое проникновение цифровых технологий в культурное пространство, ведущее, в числе прочего, к многократному увеличению информационных потоков, ставит перед исследователем серию актуальных вопросов, связанных с формированием баз данных и анализом их значений. К их числу относится и представление художественной информации: на сегодняшний день исследователю и любителю искусства доступно неисчислимое множество аналоговых и цифровых копий, огромный архив, создающий иллюзию открытого всем желающим «музея без стен». Однако «музей без стен» лишь при поверхностном восприятии может показаться простой совокупностью оцифрованных артефактов. На деле он является сложноорганизованной базой данных, требующей разработки современных исследовательских подходов. По мысли авторитетного представителя *Digital Studies* Л. Мановича, дело не в самих данных, а в понимании того высказывания о мире и человеке, которое формируется «через выбор определенных массивов данных и способов их презентации» (Манович, 2017: 99).

Постижение мирового искусства, т. е. совокупности памятников, разбросанных по музеям различных стран и свидетельствующих о выдающихся проявлениях творческого гения человечества, невозможно сегодня без обращения к техническим — фотографическим или цифровым — способам создания информации. В силу невозможности объять весь массив художественных артефактов именно информация становится основой изучения как самих произведений, так и широкого спектра проблем их исторической эволюции.

Концептуализация искусства как архива была обозначена представителями визуальных исследований (*Visual Studies*). В работах Т. У. Митчелла, Х. Фостера, Ж. Диди-Юбермана и др. было показано, что история искусства, осмысленная как архив, представляет собой визуальный конструкт, отражающий особенности культурного сознания и рождающий новые уровни интерпретации художественных памятников. Параллельно теоретикам *Visual Studies* с историей искусства как архивом паттернов и значений работают представители *Digital Studies*, разрабатывающие информационные методы визуализации и упорядочивания данных о художественных коллекциях. В точках пересечения различных исследовательских пространств — искусствоведения, анализа визуальности, работы с цифровыми базами данных по искусству — встает проблема возникновения архивов искусства, алгоритмов их организации.

Модели современных архивов искусства формировались на протяжении XX столетия. В 1920-е годы знаменитый немецкий искусствовед Аби Варбург создает атлас «Мнемозина», по-новому организуя представление шедевров европейского искусства. В 1940–1950-е годы французский литератор, политик, любитель искусства Андре Мальро издает серию иллюстрированных альбомов под общим названием «Вображаемый музей». Атлас Варбурга и Альбом Мальро (соответственно — Атлас и Альбом) явились ключевыми моделями организации модернистского знания об искусстве.

В статье обсуждаются принципы, сформировавшие Атлас и Альбом, способы создания значений, открывающих новое видение искусства и формирующих визуальную культуру модернизма.

АРХИВ ИСКУССТВА: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ

Архив как основа формирования дискурсивных пространств в современных гуманитарных исследованиях был, как известно, концептуализирован в рамках археологи-

ческого метода М. Фуко (см.: Фуко, 2012: 245–248). Показав, что «археология описывает дискурсы как практики, точно определенные в среде архива» (там же: 248), он охарактеризовал архив как «*общую систему формирования и преобразования высказываний*» (там же: 245). По М. Фуко, единичные высказывания в архиве собираются в новое, генерирующее собственные смыслы целое. Образующийся метауровень значений предполагает иной взгляд на изучаемые дискурсы, ставит вопрос о медийной природе архива, его семантических и образных характеристиках.

Дискурс истории искусства изначально складывался на основе тех художественных артефактов, которые входили в орбиту внимания западного культурного сознания, в частности были представлены в экспозициях музеев и частных коллекций. Эпоха открытия фотографического способа репродуцирования расширила дискурсивное поле истории искусства и радикально изменила природу архива. Фотография перевела «вещи» в «значения» (см.: Фостер и др., 2015: 298), заместила материальный артефакт знаком (знаком артефакта или медиаартефактом) (см.: Манович, 2017: 106). Она приблизила памятники искусства к зрителю, приравняла фрагмент к полному изображению, открыла путь к формальному сравнению и сопоставлению шедевров. Дискурсивное поле истории искусства благодаря медийной природе репрезентации отныне явилось качественно иным (гомогенным, не учитывающим различия видов искусства, техник исполнения произведений, выполняемые функции и проч.), существующим в виде значений конструктором.

Не случайно именно в первой половине XX в. в западном сознании происходит рождение модернистской идеи мирового искусства, предполагающей включение в художественное пространство не только европейского, но и попавшего к этому времени в художественные и этнографические музеи «искусства других». Сфотографированные музейные ценности превратились в информацию, сформировали созданный техническими медиа архив мирового искусства, который может быть оценен как ментальное пространство, в котором знаки артефактов включаются в виртуальные связи и формируют новые ценностные смыслы.

Наиболее важными примерами работы модернистского сознания с архивом искусства являются серия панелей с фотографиями художественных памятников Аби Варбурга, названная автором Атласом «Мнемозина», и богато иллюстрированные альбомы репродукций мирового искусства под общим названием «Воображаемый музей» Андре Мальро. Являясь противоположностями как в содержательном, так и структурно-семантическом плане, Атлас и Альбом представили две пространственно-временные модели формирования исторических знаний и восприятия искусства.

АТЛАС «МНЕМОЗИНА»: ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ОБРАЗОВ

Ретроспективный взгляд на историю архивов искусства, созданных технологиями репродуцирования, показывает, что первым выдающимся опытом создания универсальной модели архива искусства явился Атлас «Мнемозина» знаменитого немецкого искусствоведа, основателя иконологии Аби Варбурга (1866–1929). В 1925–1929 гг. он работал над проектом, который явился итогом его многолетних искусствоведческих штудий. Атлас «Мнемозина» представлял собой несколько десятков обтянутых черной тканью панелей, на которых были размещены тематически подобранные репродукции произведений искусства, визуализирующие вечную историческую «жизнь» так называемых «формул патоса» (*Pathosformeln*). Ученый исходил из предположения о рождении в древности системы устойчивых выразительных жестов,

фиксирующих сложные эмоциональные состояния; эти жесты явили себя в искусстве последующих эпох. По мысли Аби Варбурга, выявленные им «формулы патоса» могут быть восприняты как точки отсчета, благодаря которым размечается (картографируется) пространство искусства, выявляется внутренняя логика эволюции художественных форм, открываются новые уровни их интерпретации (по: Торопыгина, 2012: 318).

Уникальный и во многом до сих пор загадочный проект Аби Варбурга стал возможен благодаря осмыслению значения фотографии как нового медиума: на одной панели Атласа рядом могли оказаться и репродукция античного памятника, и газетная фотография начала XX в. Подобная организация визуального материала была, по мнению М. Ю. Торопыгиной, «удобной формой презентации, преодолевающей дискурсивную линейность текста и позволяющей симулировать пространственно-временные связи, наблюдая при этом динамику изменения значений» (там же: 314). Разработанный Аби Варбургом принцип представления образов может быть соотнесен с коллажным мышлением, которое проявилось в творческих практиках начала XX в., и с развивающимся в это же время киномонтажом: «в соединении изображений появляется новый смысл, превышающий сумму исходных» (там же: 317).

Следует подчеркнуть значение атласа как формы, которую выбирает Аби Варбург для иллюстрации исторической жизни и постоянного обновления «формулы патоса». Атласы — астрономические, ботанические, анатомические и др. — как модель презентации знаний известны в Европе с XVI в. Л. Дастон и П. Галисон показали, что к началу XX в. атласы воспринимались как важнейшие инструменты в исследовательской практике. Благодаря изолированию и группировке образов, возможностям сравнительной визуализации изучаемых объектов, они конструировали значения, придавая научному знанию статус объективности (Daston, Galison, 2012: 30). Аби Варбург, однако, создает Атлас нового типа: картографирование объектов происходит по воле автора, который выбирает требуемый для реализации его исследовательской концепции сценарий, предлагает открытые возможности ориентации в бесконечном архиве образов. Каждая панель формирует путь, следуя которому зритель в своем воображении создает разные уровни значений.

Видный французский философ и теоретик *Visual Studies* Ж. Диди-Юберман посвящает одну из своих работ проблематизации воображения как ядра Атласа «Мнемозина». Он утверждает, что именно благодаря включению воображения Атлас отличается от других форм архива, подчеркивает уникальность созданных Аби Варбургом гибридных форм монтажа (Didi-Huberman, 2011: 12). Атлас, по мнению исследователя, оказывается, во-первых, специфической системой представления знания, в которой доминирует визуальное начало, формирующее интеллектуально заданный путь к раскрытию неочевидных смыслов произведений. Во-вторых, созданные Аби Варбургом панели с репродукциями памятников искусства или их фрагментов являют собой художественное явление, ибо открывают эстетически значимый способ целостного расположения образов на изобразительной поверхности, доказывающий вечное движение и вечное возвращение образов. Именно с этой целостностью работает творчески ориентированное воображение исследователя (зрителя), выявляющее скрытые аналогии и соответствия, связывающее разделенные временем и пространством явления, создающее новые интерпретации и значения.

Атлас «Мнемозина», по Ж. Диди-Юберману, формирует архив, «ускользающий» от строгой классификации и единых принципов концептуализации. Апеллируя к па-

мяти и воображению, он создает новую форму представления знания, открывает возможности «перечитывания», «пересоздания» мира (там же: 20–21).

Безусловное значение Атласа Аби Варбурга заключается в найденных алгоритмах свободного поиска в бесконечно сложном архиве искусства.

*ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ:
АЛЬБОМ КАК МОДЕЛЬ АРХИВА*

Вторым выдающимся архивом искусства явился книжный проект Воображаемого музея Андре Мальро (1901–1976). В конце 1940-х — первой половине 1950-х годов Андре Мальро — писатель, политический деятель, коллекционер и любитель искусства — издает серию альбомов под общим заголовком «Воображаемый музей». История искусства в них предстает как параллельное художественное развитие разных народов, в том числе тех, чье искусство было мало известно в Европе того времени. Альбомы получили широкий резонанс: благодаря тщательно подобранным репродукциям мировое искусство выстроилось в убедительную визуальную демонстрацию универсальности художественных форм, созданных человечеством.

В предисловии к первому тому А. Мальро заявляет об «открытии» Воображаемого музея (англ. *museum without walls* — «музей без стен»), музея, в условиях широкого распространения репродуцирования, доступного каждому (Мальро, 2012: 11). В одном из своих интервью он поясняет: «Я называю Воображаемым музеем совокупность того, что люди могут сегодня узнать, не посещая музей» (Stéphane, 1984: 103).

Идея масштабного издательского проекта родилась под влиянием экзистенциалистских убеждений А. Мальро в утрате современной цивилизацией духовности и его размышлений об искусстве как единственном хранилище высоких ценностей. По его мнению, искусство — это совокупный мир видимых форм — носителей «универсального стиля», особый способ выражения духа, занимающий место между «абсолютным миром Бога и эфемерным миром человека» (Malraux, 2004: 259). В отличие от В. Бенямина, заявившего в середине 1930-х годов об утрате в результате копирования произведения ауры, А. Мальро исходит из предположения о рождении благодаря репродуцированию новой ауры, позволяющей визуально представить духовную составляющую мирового искусства и сформировать особый духовный космос, который мог бы стать альтернативой изживающей себя буржуазной цивилизации (см.: Фостер и др., 2015: 295–298). Именно репродукция, по А. Мальро, выявляет в наших глазах специфику стиля: «Все эти миниатюры, фрески, витражи, гобелены, скифские украшения, картины, рисунки на греческих вазах, даже скульптуры превращаются в картинки. Что они теряют? Свою предметность. Что они приобретают? Наиболее значительное выражение того художественного стиля, который они могут в себе заключать» (Malraux, 1947: 52). Возникновение новой ауры он связывает с практикой монтажа С. Эйзенштейна, чьим творчеством был увлечен еще в 1930-е годы. Организуя репродуцирование доступных ему шедевров мирового искусства, А. Мальро извлекает эффекты из экспрессивных возможностей фотографии: он экспериментирует с кадрованием целостного изображения, уделяет пристальное внимание ракурсам и световым контрастам, манипулирует планами. Подчиненное идее «универсального стиля», размещение фотографий в его альбомах призвано визуально подтвердить закономерный характер художественной эволюции разделенных пространством и находящихся на различной стадии развития народов. Исследователь творчества А. Мальро В. Грасскамп пишет: «...даже если Мальро не был создателем альбомов по

искусству» с полностраничными иллюстрациями... его идея Воображаемого музея превратилась в высшей степени эффективный инструмент постижения искусства. Мальро создал иллюстрированную книгу по искусству с фоторепродукциями как основу *Воображаемого музея*» (Grasskamp, 2016: 4; курсив источника. — И. 3.). Альбом по искусству сформировался как художественный артефакт, визуальный метаобраз, выстраивающий на основе тактильных и оптических возможностей книги новые, заданные интеллектуальной и творческой позицией автора значения.

Благодаря активности А. Мальро, Альбом превратился в получивший широкое распространение визуальный архив искусства, не только популяризирующий мировые шедевры, но и «конструирующий» индивидуальное сознание. Не случайно, имея в виду особенности Воображаемого музея, его создатель пишет: «Мы не обладаем физически репродуцированными произведениями, — большая часть из них находится в музее, — но эти образы принадлежат нам, потому что мы извлекаем из них духовные смыслы» (Malraux, 1947: 148).

Главной особенностью Альбома как архива искусства становится линейное представление медиаартефактов, подчиненное изначально сгенерированной идее. Реализованная А. Мальро модель предполагает жесткую, по выражению Ж. Диди-Юбермана, «авторитарную» (Didi-Huberman, 2013: 31) систему отбора памятников и их фрагментов, соответствующих идее «универсального стиля». Отдельные художественные артефакты, попадая на основе интерпретационной логики в новый, рационально сконструированный контекст, утрачивают большую часть художественных и символических значений и, переживая метаморфозу, предъявляют лишь те грани смыслов, которые соответствуют структурной организации целостной концепции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концептуализация в рамках *Visual Studies* архива искусства как дискурсивного пространства, рожденного эпохой технических способов копирования и репродуцирования художественных ценностей, выявляет медийную природу современных знаний об искусстве, предполагающих реакцию на знаки артефакта (медиаартефакты). Изучение рожденных в эпоху модернизма визуальных архивов искусства показывает, что утрата подлинности и деконтекстуализация произведений искусства были компенсированы созданием иных смыслопорождающих контекстов, отразивших новые алгоритмы конструирования исторического знания. История искусства формируется как метаобраз, зависящий от позиции воспринимающего субъекта.

Визуальный архив искусства Аби Варбурга построен на преодолении дискурсивной линейности искусствоведческих подходов. Конструирование исторического знания предполагает полный противоречий поиск точек отсчета и выявления на основе воображения внутренних связей разновременных художественных памятников. Модель Аби Варбурга, реализованная в виде Атласа как художественного целого, апеллирует к сингулярным исследовательским практикам, позволяющим извлекать новые уровни значения художественных форм. Созданный архив искусства как интеллектуального и духовного пространства основан на идее постоянного кругового движения образов, благодаря которому в историческую память включаются широкие социально-культурные контексты.

Андре Мальро создает иную модель художественного архива. Главная особенность Воображаемого музея — это альбомная презентация богатейшего визуального материала по искусству, путем сравнений и сопоставлений выявляющая историче-

скую логику эволюции художественных форм, подчиненных идее «универсального стиля». Альбом как модель архива основан на свободном наполнении индивидуального «музея без стен»: каждый любитель искусства может создавать собственный образ художественного (подчиненного видению субъекта) целого. Если Атлас сформировал модернистскую исследовательскую парадигму искусства, то Альбом знаменовал рождение нового образа истории искусства в широком культурном пространстве. И Атлас, и Альбом в итоге могут быть охарактеризованы как визуальные конструкты, позволяющие характеризовать историческую модель видения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Мальро, А. (2012) *Голоса безмолвия*. СПб. : Наука. 871 с.
- Манович, Л. (2017) *Музей без стен, история искусств без имен* // Манович Л. *Теории софт-культуры*. М. : Красная ласточка. 208 с. С. 95–129.
- Торопыгина, М. Ю. (2012) *Атлас «Мнемозина»*. Non finito в истории искусства // *Актуальные проблемы теории и истории искусства* : сб. науч. ст. / под ред. А. В. Захаровой. СПб. : НП-Принт. Вып. 2. 584 с. С. 314–320.
- Фостер, Х., Краусс, Р., Буа, И.-А., Бухло, Б. Д., Джослит, Д. (2015) *Искусство 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. М. : Ad Marginem Press. 816 с.
- Фуко, М. (2012) *Археология знания*. СПб. : Издательский центр «Гуманитарная Академия». 416 с.
- Daston, L., Galison, P. (2012) *Objectivité*. Paris : Les Presses du Réel. 576 p., ill.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’Oeil de l’Histoire*, 3. Paris : Les Editions de Minuit. 384 p.
- Didi-Huberman, G. (2013) *Phale`nes. Essais sur l’apparition*, 2. Paris : Les Editions de Minuit. 400 p.
- Grasskamp, W. (2016) *The book on the floor: Andre Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles : Getty Research Institute. 232 p.
- Malraux, A. (1947) *Psychologie de l’art*. V. 1. *Le musée imaginaire*. Paris : Albert Skira. 155 p.
- Malraux, A. (2004) *Les voix du silence* // *Malraux A. Ecrits sur l’art*. Paris : Editions Gallimard. 1680 p. P. 203–900.
- Stéphane, R. (1984) *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris : Editions Gallimard. 176 p.

Дата поступления: 15.08.2018 г.

*HISTORY OF ART WITHIN THE BOUNDARIES OF THE VISUAL ARCHIVE:
ABI WARBURG AND ANDRÉ MALRAUX*

I. N. ZAKHARCHENKO

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES; MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

For the researcher, the era of technical reproduction poses the problem of presenting information about art. The search for methodological keys to the analysis of an infinite number of analogue and digital copies of artistic monuments actualizes the problem of the archives set by M. Foucault in the archeology of knowledge. The conceptualization of art as an archive was designated by representatives of visual studies that showed that the history of art, meaningful as an archive, is a visual construct reflecting the characteristics of cultural consciousness and giving rise to new levels of interpretation of artistic monuments. The article defines the problem of the art archives which arose in the 20th century and was connected to the new understanding of the role of photography.

The most important examples of the work of modernist consciousness with the archive of art are the series of panels with photographs of art monuments by Abi Warburg, called the Atlas of Mnemosyne, and the richly illustrated albums of reproductions of world art under the general title «The Imaginary Museum» by Andre Malraux.

These archives can be evaluated as a mental space in which signs of artifacts are included in virtual connections and form new value meanings. The loss of authenticity and decontextualization of art works are compensated by the creation of meaningful contexts reflecting new algorithms for constructing historical knowledge. Being opposites both in content and structural-semantic terms, the Atlas of Mnemosyne and the Imaginary Museum presented two spatial-temporal models of the formation of historical knowledge and perception of art. If the Atlas formed a modernist research paradigm of art, the Album marked the birth of a new image of the history of art in a broad cultural space. The analysis has shown that both the Atlas and the Album can be defined as visual constructs that allow us to characterize the historical vision model.

Keywords: visual studies; archeology of knowledge; Abi Warburg; Atlas of Mnemosyne; André Malraux; imaginary museum; digital studies; Michel Foucault

REFERENCES

- Mal'ro, A. (2012) *Golosa bezmolviia*. St. Petersburg, Nauka. 871 p. (In Russ.).
- Manovich, L. (2017) *Muzei bez sten, istoriia iskusstv bez imen*. In: Manovich L. *Teorii soft-kul'tury*. Moscow, Krasnaia lastochka. 208 p. Pp. 95–129. (In Russ.).
- Toropygina, M. Iu. (2012) Atlas «Mnemosina». Non finito v istorii iskusstva. In: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* : sb. nauch. st. / ed. by A. V. Zakharovoi. St. Petersburg, NP-Print. Vol. 2. 584 p. Pp. 314–320. (In Russ.).
- Foster, Kh., Krauss, R., Bua, I.-A., Bukhlo, B. D. and Dzhoslit, D. (2015) *Iskusstvo 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm*. Moscow, Ad Marginem Press. 816 p. (In Russ.).
- Fuko, M. (2012) *Arkheologiiia znaniia*. St. Petersburg, Izdatel'skii tsentr «Gumanitarnaia Akademiia». 416 p. (In Russ.).
- Daston, L. and Galison, P. (2012) *Objectivité*. Paris, Les Presses du Réel. 576 p., ill.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de l'Histoire*, 3. Paris, Les Editions de Minuit. 384 p.
- Didi-Huberman, G. (2013) *Phale`nes. Essais sur l'apparition*, 2. Paris, Les Editions de Minuit. 400 p.
- Grasskamp, W. (2016) *The book on the floor: Andre Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles, Getty Research Institute. 232 p.
- Malraux, A. (1947) *Psychologie de l'art. V. 1. Le musée imaginaire*. Paris, Albert Skira. 155 p.
- Malraux, A. (2004) Les voix du silence. In: Malraux A. *Ecrits sur l'art*. Paris, Editions Gallimard. 1680 p. Pp. 203–900.
- Stéphane, R. (1984) *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris, Editions Gallimard. 176 p.

Submission date: 15.08.2018.

Захарченко Ирина Николаевна — кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета; доцент кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета, член Ассоциации искусствоведов (АИС). Адрес: 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, д. 6. Тел.: +7 (495) 250-68-27. Эл. адрес: inzakh@gmail.com

Zakharchenko Irina Nikolayevna, Candidate of History, Associate Professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; Associate Professor, Department of Philosophy, Cultural and Political Studies, Moscow University for the Humanities; Member, the Association of Art Critics. Postal address: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russian Federation, 125993. Tel.: +7 (495) 250-68-27. E-mail: inzakh@gmail.com