

РОЗАЛИНД КРАУСС

**ПОДЛИННОСТЬ
АВАНГАРДА
И ДРУГИЕ
МОДЕРНИСТСКИЕ
МИФЫ**



ХЖ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ

КЛАССИКА СОВРЕМЕННОСТИ

XЖ

РОЗАЛИНД КРАУСС

**ПОДЛИННОСТЬ
АВАНГАРДА
И ДРУГИЕ
МОДЕРНИСТСКИЕ
МИФЫ**



**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ
МОСКВА 2003**

Перевод с английского:

Анна Матвеева

Ксения Кистьяковская («Скульптура в расширенном поле»)

Александра Обухова («Ричард Серра: перевод»)

Научный редактор: Виктор Мизиано

Художник: Игорь Северцев

Верстка: Александр Горшков

Подбор иллюстраций:

Мария Рогулева

Дарья Бескина

При содействии: Библиотека ГМИИ им. А.С.Пушкина,

Комплексный отдел литературы по искусству ВГБИЛ им. М.И.Рудомино

Отдел фотовыставок ГМВЦ «РОСИЗО»

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского университета "Translation Project"
при поддержке Регионального издательского центра
института «Открытое общество» (OSI - Budapest) и института
«Открытое общество. Фонд содействия» (OSIAF Moscow)



Данное издание осуществлено при поддержке Фонда Форда

ISBN 5-901116-05-4

© The Mit Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1986

© Rosalind Krauss, 1985

© Издательство «Художественный журнал», 2003

Посвящается Аннет Майклсон

Введение 11

I МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ 17

Решетки 19

Во имя Пикассо 33

Игра окончена 52

Фотографические условия сюрреализма 91

Это новое искусство - рисовать в пространстве 123

Дискурсивные пространства фотографии 135

Подлинность авангарда 153

Вступительная заметка к «Искренне Ваша...» 175

«Искренне Ваша...» 178

II В СТОРОНУ ПОСТМОДЕРНИЗМА 199

Заметки об индексе. Часть 1 201

Заметки об индексе. Часть 2 215

О Джексоне Поллоке - абстрактно 225

Левитт и прогресс 246

Ричард Серра: перевод 259

Скульптура в расширенном поле 272

Постструктурализм и паралитература 289

Примечания 295

ПОДЛИННОСТЬ АВАНГАРДА И ДРУГИЕ МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ

Введение

Можно ли утверждать, что интересы критического письма почти полностью ограничены сферой метода? Можно ли заявить, что содержание того или иного оценочного суждения - «Это хорошо и важно», «А это плохо, тривиально» - это не то, ради чего серьезный читатель читает серьезную критику? Что читатель серьезной критики обращает внимание скорее на форму аргументации, на то, как ее метод, конституируя объект критики, открывает глазу те возможности выбора, что предшествуют любому акту суждения и определяют его?

Более двадцати лет тому назад, когда журнал *Art and Culture* представил критические работы Клемента Гринберга на суд поколения художников и теоретиков 1960-х, он прежде всего представил читателям систему, позволявшую осмыслить модернистское искусство. И эта система, или метод - его часто и неточно называют формалистическим, - оказалась гораздо важнее, чем особенности вкуса ее автора. К примеру, Гринберг отрицательно отзывался о творчестве Фрэнка Стеллы, однако логика его системы и те привилегии, которыми в этой системе наделялась плоскость - плоскость как сама сущность изображения или его норма, - образовали концептуальную основу для рассмотрения и широкого признания раннего творчества Стеллы. Исторический до мозга костей метод Гринберга описывает сферу искусства одновременно как нечто вневременное и нечто непрерывно меняющееся. То есть Гринберг считает, что некоторые вещи - например, само искусство, или живопись, или скульптура, или шедевр - суть универсальные трансисторические формы. И тут же он заявляет, что жизнь этих форм есть постоянное обновление - так же, как у живого организма. Историческую логику этого обновления Гринберг исследует в таких эссе, как «Коллаж» или «Живопись американского типа», причем, развивая эту логику, он не устает настаивать, что «модернистское искусство вытекает из искусства прошлого без какого-либо разрыва или скачка и, к чему бы оно ни пришло, оно всегда останется звеном в цепи последовательного развития искусства».

Именно эта убежденность в онтическом статусе искусства, в его ровной, безразрывной эволюции заставила Гринберга яростно отрицать, что интерес критики заключается скорее в методе, чем в содержании суждений. Искусство как универсальное провоцирует суждение и завершает себя в суждении - суждении как еще одной универсальной способности сознания. Поскольку суждение невозможно отделить от его оценочного содержания, Гринберг заявляет, что критика всецело связана с ценностью и почти никак не связана с методом.

«Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» противостоит этой позиции практически в каждой строчке. Главы этой книги - статьи и эссе, написанные с 1973 по 1983 год, - отразили не только мой собственный критический и интеллектуальный путь, но и путь целого поколения американских критиков - хотя, должна я добавить, критиков по большей части не художественных. Ибо в те годы, когда художественное сообщество, в первую очередь нью-йоркское, находилось под влиянием *Art and Culture*, в других областях американской культурной и интеллектуальной жизни в обиход вошел иной дискурс, пришедший из-за рубежа и поставивший под вопрос историцизм, на котором основывалось почти все критическое мышление в Америке. Это был, конечно же, структурализм, а затем его постструктуралистские модификации. Их аналитические методы коренным образом перевернули позицию, на которой основывалась критика *Art and Culture*. С одной стороны, структурализм отверг историцистскую модель как средство понимания и производства смысла. С другой - постструктурализм подверг историцистскому анализу те вневременные транзисторические формы, которые считались нерушимыми категориями, в чьих рамках развивалось искусство, и определил их место в системе культуры.

Отвергнуть историцистскую модель производства смысла в произведении искусства значит сделать сразу несколько заявлений. Прежде всего, это значит вместо идеи искусства как организма (чье развитие берет начало в предшествующей традиции, в истории данного жанра) предложить образ искусства как постройкой. В качестве иллюстрации к этой метафоре постройкой Ролан Барт любил приводить историю аргонатов, которым боги повелели совершить все долгое путешествие на одном корабле - «Арго», - невзирая на неизбежный постепенный износ корабля. В ходе путешествия аргонаты заменяли на судне его части по мере их износа, «так что в конце концов они оказались на совершенно новом корабле, хотя не изменили ни формы его, ни имени. Эта история «Арго» очень поучительна, - продолжает Барт. - Она предлагает нам аллегорию структурного объекта, появившегося не благодаря гению, вдохновению, причинно-следственной связи или эволюции, а благодаря двум незаметным действиям (которые никак не связаны с мистикой творения): *замене* (одна часть заменяет другую, как и в языковой парадигме) и *именованию* (имя никак не связано с неизменностью набора частей): комбинации, производимые в рамках одного и того же име-

ни, в конце концов ничего не оставляют от оригинала: «Арго» - это предмет, единственной причиной которого является его имя, а единственной идентичностью - его форма».

Это бартовское описание структуры в каком-то смысле воспроизводит данное Фердинандом де Соссюром определение языка как чистого различия - определение, которое можно считать отправной точкой структурализма. Бартовская *замена* отсылает к этой системе различий. Но его понятие *именования* приводит нас к тому свойству языка, которое Соссюр считал еще более важным. Зная, что различие есть свойство, производящееся при сравнении двух позитивных элементов, Соссюр заявляет, что в языке, напротив, «есть только различия, *без позитивных элементов*». Решительно отвергая наличие «позитивных элементов», Соссюр исключает возможность считать значение результатом взаимосвязи звука (или слова) и предмета, ярлыком к которому является слово. Наоборот, значение здесь предстает результатом работы всей системы, предписывающей использовать, например, слово «скала», а не что-то из множества возможных альтернатив или заменителей, например «гора», «холм», «утес», «возвышенность», «пик», «вершина», «скальный выступ»... Выбор, осуществляемый в этой системе заменителей, уничтожает разом целый веер возможных допущений, исходящих из абсолютно разных словарей: размера, технической (геологической) осведомленности, эмоциональной яркости, словесной точности или обобщения. Существует система взаимосвязанных различий, и, чтобы быть внутри этой системы, слово «скала» не должно быть привязано исключительно к данной материальной громаде у нас перед глазами. Значение - это не ярлык для той или иной вещи; это и не ее изображение. Для структуралиста значение - это результат работы системы замен.

Одно из методологических следствий из такой концепции значения заключается в том, что значение есть производное от работы системы в данный момент времени - это сама система, представленная синхронно, а не результат некоего развития или истории. Отрицая пригодность диахронного, или исторического, исследования языка (языков) для создания теории означения, Соссюр создал прецедент для последующей атаки на темпоральную модель - атаки, которую структуралистские и постструктуралистские теории развернули на множестве фронтов. Примером тому может служить и развитая Бартом метафора «Арго», когда Барт исключает из списка значимых терминов само понятие «первоистока», столь важное для традиционного исторического мышления, или такие понятия, как «гений», «вдохновение», «причинно-следственная связь» и «эволюция», которые связывают произведение искусства с условиями их создания. Для критика-неструктуралиста эти понятия вызывают к жизни огромные области исследования - художественный замысел, биографический контекст, психологические модели творчества, возможности личных цепочек ассоциаций; они не только указывают на темпоральные условия возникновения того или иного произ-

ведения искусства, но и выстраивают интерпретативную модель, основанную на аналогии между произведением искусства и его создателем: поверхность работы рассматривается в прямой связи с ее «глубиной» примерно так же, как внешность человека рассматривается как выражение его внутреннего, то есть истинного, «я». Структуралистская модель замены и именования, наоборот, не отсылает к образу глубины – ведь замену можно произвести и просто перемещая части на плоской поверхности. Именно *неглубина* так привлекает Барта в модели с кораблем «Арго».

Критики из числа формалистов и историцистов самым яростным образом оспаривают эту концепцию произведения искусства, это отрицание идеи искусства как «глубокого» во имя метода. Такую антиструктуралистскую реакцию можно наблюдать, например, у Стэнли Кэвелла, когда он – профессиональный эстетик – настаивает на аналогии произведения и человека: «Произведения искусства не просто заинтересовывают, захватывают нас – они волнуют нас до глубины души... мы относимся к ним по-особому, с такой любовью, которую обычно нормальные люди испытывают только к другим людям, – или с такими же презрением и гневом». Если же историк использует аналогию с человеком, чтобы попытаться найти обоснование произведения искусства в биографии его автора или чтобы выявить и упорядочить его «замысел», то и критик может ею воспользоваться, дабы понять формальную структуру произведения. Она здесь выступает как своего рода физикалистская модель, в которой мнимое подобие произведения искусства и человеческого тела выражается не только в категориях поверхности и глубины, внешнего и внутреннего, якобы общих для человека и произведения искусства, но задействует и формальные свойства, которые сохраняют и защищают живой организм – единство, связность, сложность частей внутри единого целого, и т. д. Апелляция к единству предполагает, что можно очертить границы эстетического организма: мы начинаем с *этой* работы, у которой есть свои рамки, и с тех формальных решений, которые она выражает; потом переходим к *этому* жанру и к условиям, которые обеспечивают его единство и в то же время отделяют его от прочих жанров; затем продолжаем рассматривать уже *вот этого* автора и единство или связность его творчества. Сами категории, в которых ведется такое рассуждение – произведение искусства, автор, творчество, – никогда не подвергаются серьезному исследованию.

Постструктурализм, вобравший в себя структуралистское отрицание истории как способа понять, каким образом вещи (высказывания, произведения искусства, вообще любая форма культурного производства) порождает означение, совершает легкий переворот и поверяет носителей этого производства их же историями. Словно корабль «Арго», автономность и единство таких понятий, как «автор», «творчество», «произведение», растворяются в пространстве действительной, материальной истории. Очарованный образом «Арго» Барт называет его «сияющим и белым», несом-

ненно вспоминая знаменитый парус Малларме. Сколько разных «Арго», продолжает Барт, называются именем «Гомер»? Снова и снова ставя под вопрос традиционный взгляд на авторство, структуралисты спрашивают: чье письмо обозначается именем «Фрейд»? Только ли самого Фрейда? Или еще и Абрахама, Штекля, Флиса? Обращаясь к области визуальных искусств, мы можем по-иному поставить этот вопрос: что означает имя «Пикассо» для его искусства - исторический персонаж, который стал его «причиной», наделив *значением* ту или иную фигуру (клоуна, сатира, минотавра) на его картинах? Или эти значения были прописаны задолго до того, как Пикассо их выбрал? И не является ли его искусство глубоким размышлением на тему пастиша, вдохновенной структурной метафорой которого является коллаж?

Последние несколько вопросов исследуются в этой книге в главе «Во имя Пикассо», написанной в ответ на громадную волну искусствоведческих исследований, вышедших в свет после большой ретроспективы Пикассо в 1980 году. Было две взаимосвязанные причины поднять такие вопросы, и каждая из них выражала уже описанные выше проблемы.

Первая причина связана с моделью значения, от которой отталкивались в своих работах многочисленные искусствоведы, модель (изобразительная теория значения), демонстрировавшая, до какой степени пишущие о модернистской живописи и скульптуре равнодушны - а возможно, и вообще не осведомлены - к достижениям структурализма в области теории значения. Вторая связана с тем, что сравнительно недавно художественная критика подчинила себя истории искусства - той истории, которая сама в последние несколько десятилетий все дальше отходит на позиции историзма и занимается вопросами об истоке и об авторстве так, словно никогда никакая критика не подвергала сомнению методологический статус этих понятий. Однако само внимание Пикассо к проблематике пастиша уже поднимает - *изнутри* его искусства - проблему «авторства», а то, как он в своих коллажах работает с процедурами означения, опровергает чересчур упрощенный подход к ним с позиций прямой референции.

Здесь кроется корень разногласий о том, читает ли серьезный читатель критику ради метода или ради чего-то иного. Ибо вопросы, которые можно принять за оценочные суждения - «самое важное здесь то, как он работает с пастишем» или «самое лучшее в коллажах Пикассо - это репрезентация отсутствия», - на самом деле являются продуктом того, что данный метод позволяет спросить или даже позволяет помыслить.

Каждое из составивших эту книгу эссе ставит один или несколько вопросов такого рода. Поводом для этого вопрошания стали мои разнообразные встречи с искусством модернизма. Например, структурализм, позволяющий исследовать взаимоотношения, возникающие между разнородными явлениями, освободил нас от императива стилистического и формального единства, который, как мне кажется, мешал критикам осмыслить произведения современного искусства, а историкам модернизма - связать их с ис-

кусством более ранним. «Заметки об индексе», «Игра окончена» и «Фотографические условия сюрреализма» представляют собою результат этого освобождения.

Постструктурализм, проблематизировавший все трансисторические категории, с позиций которых осмыслялось большинство произведений модернизма, поставил в центр внимания некоторые аспекты этого искусства и привел меня к темам авторства и творческого наследия, которым посвящена глава «Дискурсивные пространства фотографии», и к темам происхождения, подлинности и статуса художественного оригинала, которые исследуются в эссе о Хулио Гонсалесе, в «Подлинности авангарда» и эссе «Искренне Ваша...».

Это последнее эссе с его крайне полемичным тоном может вызвать у кого-то вопросы о воинственной позе, которую часто принимают мои тексты. Возможно, такая воинственность вызвана тотальным несовпадением наших методологических оснований - несовпадением, из-за которого некоторые вопросы, поставленные в этих текстах, для некоторых моих коллег просто непонятны. Но она есть также и результат моего собственного ощущения, что искусству последних ста тридцати лет - искусству модернизма - оказывают медвежью услугу искусствоведы, лелеющие мифы, на которых зиждутся всеобъемлющие толкования этого искусства.

Однако, разумеется, само осознание этих мифов *как* мифов, созданных нередко самими художниками-модернистами или критическими писаниями их друзей и соратников, становится возможным прежде всего с определенной точки зрения - с точки зрения дня сегодняшнего, - при взгляде с которой модернистское искусство представляется нам окончившимся. Собственно, как раз в контексте постмодернистского искусства снова выходит на свет проблематика копирования и повторения, воспроизводимости знака (наиболее очевидный пример здесь - фотография) и текстуального производства внутри самого модернизма - темы, которые эйфорический модернизм стремился одновременно и обозначить, и подавить. Постмодернистское искусство открыто вступает на эту территорию (теоретическую область анализа, освоенную структурализмом и постструктурализмом). И это явление, появившееся в последние два десятилетия, в свою очередь вплотную подвело критическую практику к вопросу о методе.

I МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ

Решетки

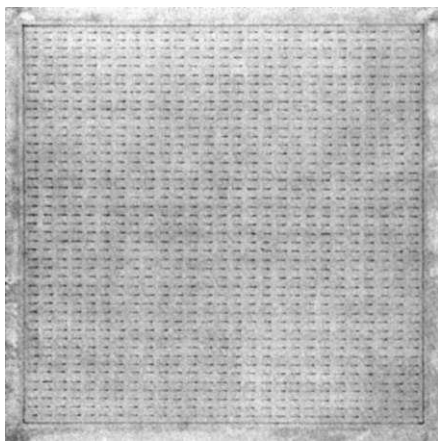
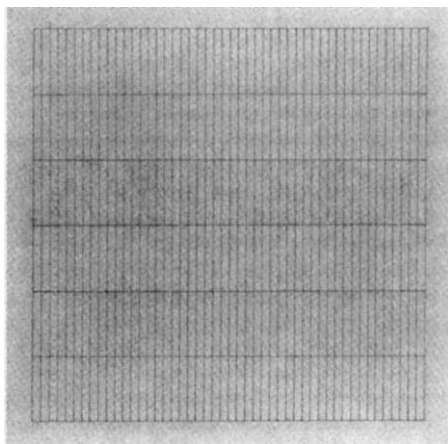
В начале XX века в художественной практике сначала Франции, а потом России и Голландии появился пластический мотив, ставший с тех пор символом модернистского пафоса в искусстве. Мотивом «решетки», заявившем о себе в довоенной кубистической живописи и становившемся в дальнейшем все более проявленным и программным, модернизм, в частности, провозгласил свою волю к безмолвию, свою враждебность литературности, повествовательности, дискурсивности. В этом смысле решетка сыграла свою роль на редкость успешно. Воздвигнутый ею барьер между визуальным искусством и искусством слова почти полностью превратил искусство в царство чистой визуальности и охранял его от вторжения речи. Конечно, искусство дорого заплатило за этот успех: крепость искусства, построенная на фундаменте решетки, со временем все больше превращалась в гетто. Критики все реже и реже обращались к современным пластическим искусствам с намерением поддержать их, оценить или проанализировать.

Однако можно с полной уверенностью сказать, что из всей модернистской эстетической продукции ни одна форма не оказалась настолько живучей и неподвластной переменам. Впечатляет не только количество художников, посвятивших себя исследованию решетки, но и то, что вряд ли можно найти для исследования менее плодородную почву. Как показывает опыт Мондриана, решетка сопротивляется любому развитию. Но, похоже, этот опыт никого не разочаровал, и модернистское искусство продолжало производить все новые образцы решеток.

Решетка заявляет о современности современного искусства двумя способами. Один способ пространственный, другой временной. В плане пространства решетка настаивает на автономности территории искусства. Плоская, геометрически выверенная, размеренная, она антиприродна, антиимитична, антиреальна. Решетка - это то, чем становится искусство, когда отворачивается от натуры. Плоская двухмерная решетка - средство, при помощи которого искусство вытесняет из себя измерения реального и заме-

няет их плоской поверхностью. Монотонность ее структуры - результат не имитации, а эстетической установки. Поскольку ее порядок полностью построен на соотношении сторон, решетка отвергает претензии природных объектов на обладание собственным, присущим им порядком; соотношения в поле эстетики решетка объявляет особым миром, привилегированным по отношению к природным объектам. Решетка провозглашает самоценность и самоцельность художественного пространства.

В плане времени решетка есть символ современности уже потому, что она есть решетка: форма, встречающаяся повсеместно в искусстве нашего века и в то же время полностью отсутствующая в искусстве века предыду-



Агнес Мартин. *Без названия*, 1965 г.

щего. В той великой цепи реакций, что из поисков XIX века произвела на свет модернизм, последний сдвиг разорвал саму цепь. «Открыв» решетку, кубисты, группа «Стиль», Мондриан, Малевич и др. оказались в пространстве, недостижимом для всех предшественников. То есть они оказались в настоящем, а все остальное было объявлено прошлым.

Нужно серьезно углубиться в историю искусства, чтобы отыскать более ранние примеры решеток. Нужно обратиться к XV и XVI векам, к трактатам о перспективе и изящным эскизам Учелло, Леонардо или Дюрера, где сетка перспективы наброшена на изображаемый мир как организующая его арматура. Но исследования перспективы на самом деле не есть ранние решетки. Ведь перспектива была наукой о реальности, а не способом абстрагирования от нее. Перспектива демонстрировала, каким образом реальность и ее репрезентация могут совпадать друг с другом, каким образом рисованный образ и его реальный прототип соотносятся друг с другом - как первый есть форма знания о втором. Все в решетке противостоит этому со-

отношению, с самого начала обрубает его. В отличие от перспективы, решетка не размечает пространство комнаты, пейзаж или группу фигур на плоскости картины. Если решетка что-то и размечает, то лишь саму поверхность холста. Это переход, в котором ничто не сдвигается с мест. Можно сказать, что физические качества поверхности наложены на эстетическую размерность этой же поверхности. И мы видим, что эти две плоскости - физическое и художественное - представляют одну и ту же плоскость; они сопряжены и совпадают по абсциссам и ординатам решетки. В этом смысле нижняя линия решетки представляет собою голый материализм.

Но если, рассуждая о решетке, мы оказываемся вынуждены говорить о материализме - а другого логического способа рассуждать о ней не видно, - то художники сплошь и рядом говорили при помощи решетки совсем о другом. Открыв любой текст - например, «Пластическое искусство и чистое пластическое искусство» или «Необъективный мир», - мы видим, что Мондриан и Малевич не пишут о холсте, пигментах, графите или какой-либо иной материи. Они пишут о Бытии, о Сознании и о Духе. С их точки зрения, решетка - это лестница в Универсальное, и их не интересуют низменные мелочи Конкретного. Или, в качестве более свежего примера, можно вспомнить Эда Рейнхардта. Вопреки настойчивости, с которой этот художник многократно повторял, что «искусство есть искусство», он завершил свое творчество серией черных холстов, разделенных решеткой на девять квадратов так, что изображение в результате со всей очевидностью напоминает греческий крест. Художник, воспитанный в лоне западной культуры, не может не отдавать себе отчета о символической значимости крестообразной формы и что за ящик Пандоры культурных ассоциаций он открывает, обращаясь к подобному мотиву.

Эта амбивалентность мотива решетки, двусмысленность его связи с материей, с одной стороны, и с духом, с другой стороны, демонстрирует, что художники, использовавшие мотив решетки в начале века, были участниками драмы, выходявшей далеко за границы искусства. Эта драма имела множество форм и происходила во множестве мест. Например, в суде, где в начале XX века наука тягалась с Богом и, вопреки всем прецедентам, вышла победителем. Представители проигравшей стороны предрекали, что последствия будут самыми печальными: мы неизбежно окажемся лишены наследства. Ницше выразил это раньше и более иронично: «Мы желали пробудить в человеке чувство достоинства, указав ему на его божественное рождение; теперь этот путь закрыт, ибо у врат его стоит обезьяна». После процесса Скоупса¹ разрыв между духом и материей, узаконенный наукой XIX века, стал законным наследием школьников века XX. Но, конечно, не в меньшей степени наследием искусства XX века.

Между священным и мирским пролегла абсолютная пропасть, и художник столкнулся с очевидной необходимостью выбирать между тем или другим способом выражения. Решетка свидетельствует, что он пытался вы-

брать оба пути одновременно. В интенсивно десакрализовавшемся пространстве XIX века искусство стало отдушиной для религиозного чувства; оно стало - и осталось - светской формой веры. Хотя эта тема открыто обсуждалась в конце XIX века, в веке XX она почему-то стала неприемлемой, и сегодня мы чувствуем неопишемую неловкость, упоминая в одном предложении слова «искусство» и «дух».

Особая сила решетки, ее неслыханно долгая жизнь в отдельно взятом пространстве искусства происходит из ее способности справиться с этой неловкостью: одновременно скрывать и открывать ее. В культовом пространстве модернистского искусства решетка выступает не только как символ, но и как миф. Ибо, как все мифы, она связана с парадоксом или противоречием, но не снимает противоречие и не разрешает парадокс, а прикрывает их, так что кажется (но только кажется), будто их больше не существует. Мифическая власть решетки в том, что она заставляет нас думать, будто перед нами материализм (или иногда наука, или логика), и в то же время предоставляет нам отдушину веры (или иллюзии, или вымысла). Примерами такой власти могут быть работы Рейнхардта или Агнес Мартин. И один из источников этой власти - это то, что решетка, как я уже сказала, так удивительно современна с виду, и кажется, что в ней негде спрятать-ся пережиткам XIX века.

Мое предположение, что успех² решетки каким-то образом связан с присущей ей структурой мифа, может, конечно, столкнуться с обвинением в выходе за рамки здравого смысла, поскольку мифы суть сказки и, как всякое повествование, они разворачиваются во времени, тогда как решетки не только существуют в пространстве, но и являются визуальными образованиями, что отрицает возможность любого повествовательного или последовательного прочтения. Однако то понятие мифа, которое я здесь использую, восходит к структурному анализу, который реорганизует последовательность повествования в пространственную структуру.

Структуралисты делают это для того, чтобы понять функциональное предназначение мифов; и это предназначение они описывают как попытку культуры совладать с противоречиями. Перевод повествования в пространственную форму - например, в две колонки - позволяет структуралистам выявить свойства противоречия и показать, каким образом они обуславливают попытку того или иного мифического повествования прикрыть собою это противоречие. Так, анализируя ряд мифов о происхождении человека, Леви-Строс обнаруживает конфликт между более ранними представлениями об автохтонном рождении человека (люди рождаются из земли, подобно растениям) и более поздними, исходящими из половой связи родителей. Поскольку более древние верования святы, их необходимо поддерживать, даже если они идут против обыденного знания о сексуальности и рождении. Функция мифа состоит в том, чтобы поддерживать существование обеих версий в некоем паралогическом резервуаре.

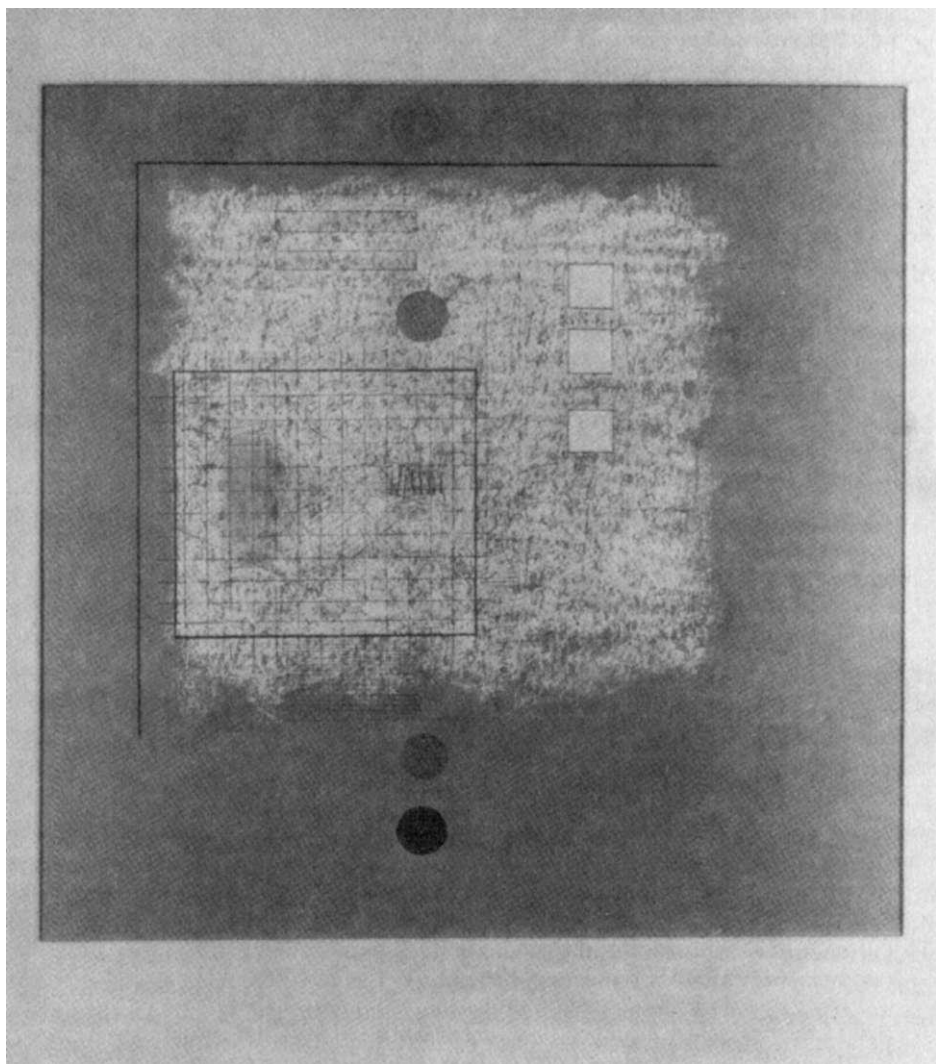
Таким образом, нарушение временной структуры мифа оправдано результатами структурного анализа, а именно: последовательное развертывание рассказа приводит не к разрешению, а скорее к подавлению конфликта. Противоречие для данной культуры остается в силе, оно не исчезает, но лишь, так сказать, уходит под землю. Вертикальные колонки структурного анализа - это способ снова вывести на поверхность неразрешимое противоречие, которое и было первоочередной причиной возникновения мифа. Эту процедуру можно сравнить с образом действия психоаналитика, когда «история» жизни пациента рассматривается как попытка разрешить первичные противоречия, которые тем не менее остаются в структуре бессознательного. Поскольку они присутствуют там как вытесненные элементы, они провоцируют бесконечное повторение одного и того же конфликта. Отсюда второе оправдание вертикальных колонок (преобразование «сказки» в пространственную структуру) - оно состоит в том, что всегда полезно проследить, каким образом каждая составная часть повествования (в структурном анализе они называются мифемами) независимо от других уходит корнями в историческое прошлое; в случае психоанализа - это прошлое человека, в анализе мифа - это прошлое культуры или племени.

Итак, хотя решетка, конечно, не есть повествование, она есть структура, и притом такая структура, которая позволяет противоречию между ценностями науки и ценностями религии продолжать свое существование в сознании модернизма или, скорее, в его подсознании - на правах вытесненного. Чтобы продолжить наше исследование решетки - и проанализировать успех ее репрессивного воздействия, - мы применим только что упомянутую мною аналитическую процедуру. Каждую часть противоречия мы проследим до ее исторических оснований. Пускай решетка полностью отсутствует в искусстве XIX века, но именно в эту почву мы должны углубиться в поиске ее истоков.

Хотя в живописи XIX века решетка не встречается, ее можно обнаружить в особом рода вспомогательной литературе, к которой на протяжении XIX века живопись относилась с нарастающим интересом. Это литература по физиологической оптике. К началу XIX века наука оптики распалась на два направления. Одно направление включало анализ света и его физических свойств: его движения, его преломления при прохождении через различные линзы, его количественные характеристики, возможности его измерения. Исследуя эту область, ученые полагали, что все эти свойства принадлежат свету как таковому, то есть свету как он существует вне зависимости от восприятия его человеком (или животным).

Второе направление оптики было сосредоточено на физиологии механизма восприятия; оно исследовало свет и цвет такими, как мы их видим. Именно этот раздел оптики был предметом непосредственного внимания художников.

Каковы бы ни были источники информации - будь то Шеврёль, Шарль



Роберт Раймен. *Желтый рисунок № 5*, 1963 г.

Блан, Руд, Гельмгольц или даже Гете³, - они ставили художников перед фактом: физиологический экран, через который свет проникает в человеческий мозг, не прозрачен, как оконное стекло; он, подобно фильтру, производит ряд специфических искажений. Для нас, воспринимающих, непреодолимая пропасть разделяет «настоящий» цвет и цвет как мы его видим. Мы можем измерить первый, но мы можем иметь опыт только второго. И

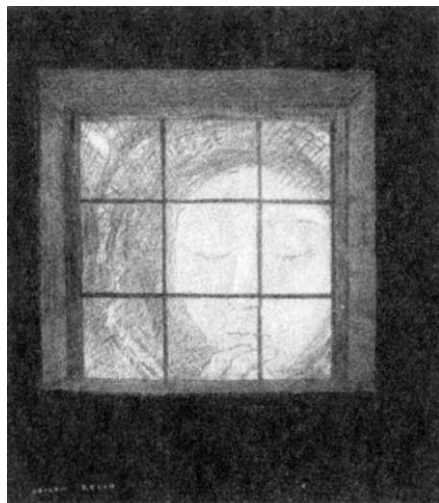
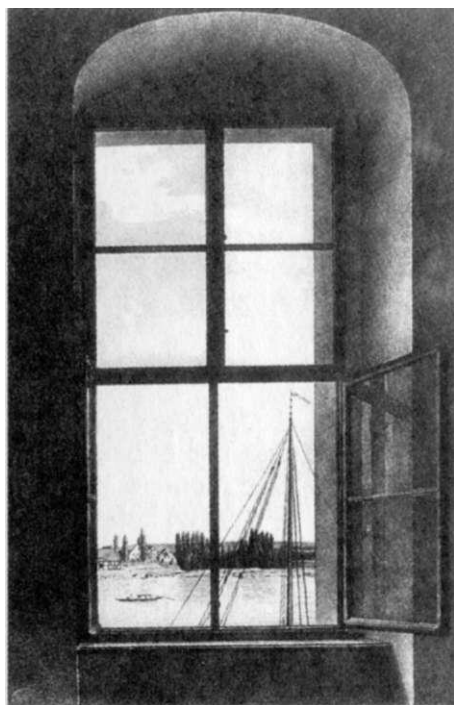
это происходит, помимо прочего, потому, что цвет всегда участвует во взаимодействии - один цвет накладывается на другой, соседний, и примешивается к нему. Даже если мы глядим на нечто одноцветное, взаимодействие все равно присутствует, так как остаточное возбуждение сетчатки от предшествовавшего образа накладывается на первый хроматический стимул следующего. Все учение о смешанных цветах, вся теория цветовой гармонии, созданная художниками на его основе, являлись, таким образом, предметом физиологической оптики.

Интересное свойство трактатов по физиологической оптике: они были проиллюстрированы решетками. Поскольку задачей иллюстраторов было продемонстрировать взаимодействие световых частиц в протяженном поле, это поле было представлено посредством модульной и повторяющейся структуры - сетки, решетки. То есть для художника, который желал углубить свои познания о зрении при помощи науки, решетка представляла собой матрицу знания. Самой своей абстрактностью решетка выражала один из основных законов познания - разделение инстанции восприятия и «реального» мира. При всем этом неудивительно, что решетке - как символу инфраструктуры зрения - было суждено становиться все более заметным элементом новой импрессионистской и постимпрессионистской живописи, ведь Сера, Синьяк, Кросс и Люс изучали физиологическую оптику. Также неудивительно, что, чем тщательнее они применяли оптические штудии в своей живописи, тем более «абстрактной» она становилась, так что, как писал о работах Сера критик Феликс Фенеон, наука начала сдавать позиции в пользу своей противоположности, то есть символизма.

Сами символисты были непоколебимыми противниками любых связей между искусством и наукой, или, в данном случае, между искусством и «реальностью». Предметом символизма было понимание метафизическое, а не мирское; предназначение культуры символизм видел в интерпретации, а не в имитации реальности. И, казалось бы, в символистском искусстве бесполезно искать даже легчайший намек на решетку. Но в этом мы снова ошибаемся.

Решетка появляется у символистов в виде окна; материальное присутствие стекол выражено через геометрию оконных рам. Интерес символистов к мотиву окна, безусловно, отсылает к началу XIX века и романтизму⁴. Однако у художников и поэтов символизма этот образ приобретает явные модернистские черты. Ибо окно предстает одновременно прозрачным и непрозрачным.

Будучи прозрачным, окно пропускает свет - или дух - в исходную темноту комнаты. Но если стекло пропускает свет, оно его также и отражает. Поэтому окно у символистов предстает также как зеркало - внутри его душа замерзает и застывает собственным двойником. Течение и застывание; по-французски *glace* означает стекло, зеркало и лед: прозрачность, непрозрачность и вода. В ассоциативной системе символизма эта текучесть име-



Одильон Редон.

За решеткой (Секрет), 1882 г.

Каспар Давид Фридрих.

Вид из мастерской художника, 1818 г.

ет две стороны. Первая - это течение жизни, воды рождения, «источник»; но вторая - замерзание, застывание и неподвижность смерти: бесплодная бездвижность зеркала. Для Малларме в особенности окно выступало как сложный, полисемический знак, в который он мог вложить даже «кристаллизацию реальности в искусстве»⁵. «Окна» Малларме датированы 1863 годом; самое известное окно Редона - «День» - появилось в 1891 году в альбоме литографий «Грезы» («Songes»).

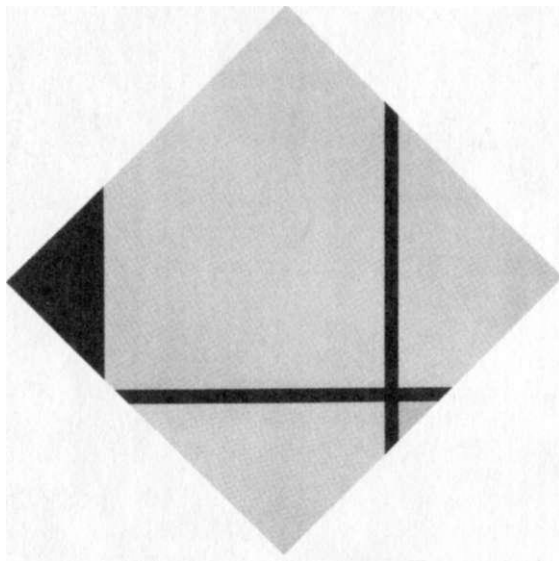
Если окно предстает такой матрицей амби- или мультивалентности, а переплет окна - решетка - должен, по замыслу художника, помочь нам увидеть, обратить внимание на эту матрицу, то оконный переплет и есть символ символистского искусства. Он выступает как многоуровневая репрезентация, посредством которой произведение искусства может указать на формы бытия или даже воссоздать их.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что за каждой решеткой XX века стоит - как подлежащая вытеснению травма - символистское окно, скрытое под маской трактата по оптике. Признав это, мы также понимаем, что в искусстве XX века «решетки» присутствуют даже там, где мы совсем не ожидаем их обнаружить: например, у Матисса (его «Окна»), хотя открыто решетка появляется у него только на последних стадиях его *papiers decoupees*.



Одильон Редон. *Заклученный*, 1881 г.

В силу своей двоякой сущности (и истории) решетка полностью и откровенно шизофренична. Мне приходилось быть свидетелем и участником дискуссий о том, выражает ли решетка центробежное или центростремительное существование произведения искусства⁶. Рассуждая логически, решетка простирается в бесконечность во все четыре стороны. Границы, которые ей полагает данная картина или скульптура, являются, по этой логике, условными. Благодаря решетке, конкретное произведение искусства предстает всего лишь фрагментом, крохотным кусочком, произвольно выкроенным из бесконечно большого пространства. Такова центробежная ин-

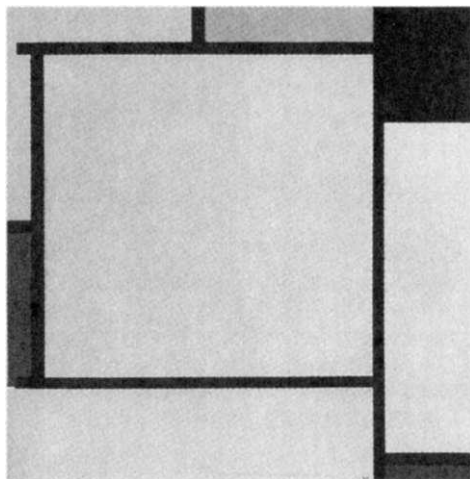


Пит Мондриан. *Композиция № 3*, ок. 1922 г.

терпретация. Интерпретация же центростремительная движется, естественно, от внешних границ эстетического объекта вовнутрь. По этой версии, решетка есть *re*-презентация всего, что отделяет произведение искусства от мира, от окружающего пространства и от других предметов. Решетка есть интродукция границ мира в пространство картины; она накладывает пространство внутри рамы на себя же самое. Она есть повторение, содержание которого - конвенциональная природа самого искусства.

Живопись Мондриана, со всеми ее многообразными и противоречивыми интерпретациями, есть прекрасный пример такого диспута. Что мы видим на картине - просто фрагмент подразумеваемой последовательности, или же картина структурирована как автономное, органичное целое? Принимая во внимание визуальную или формальную целостность живописи Мондриана зрелого периода и страсть художника к теоретизированию, мы

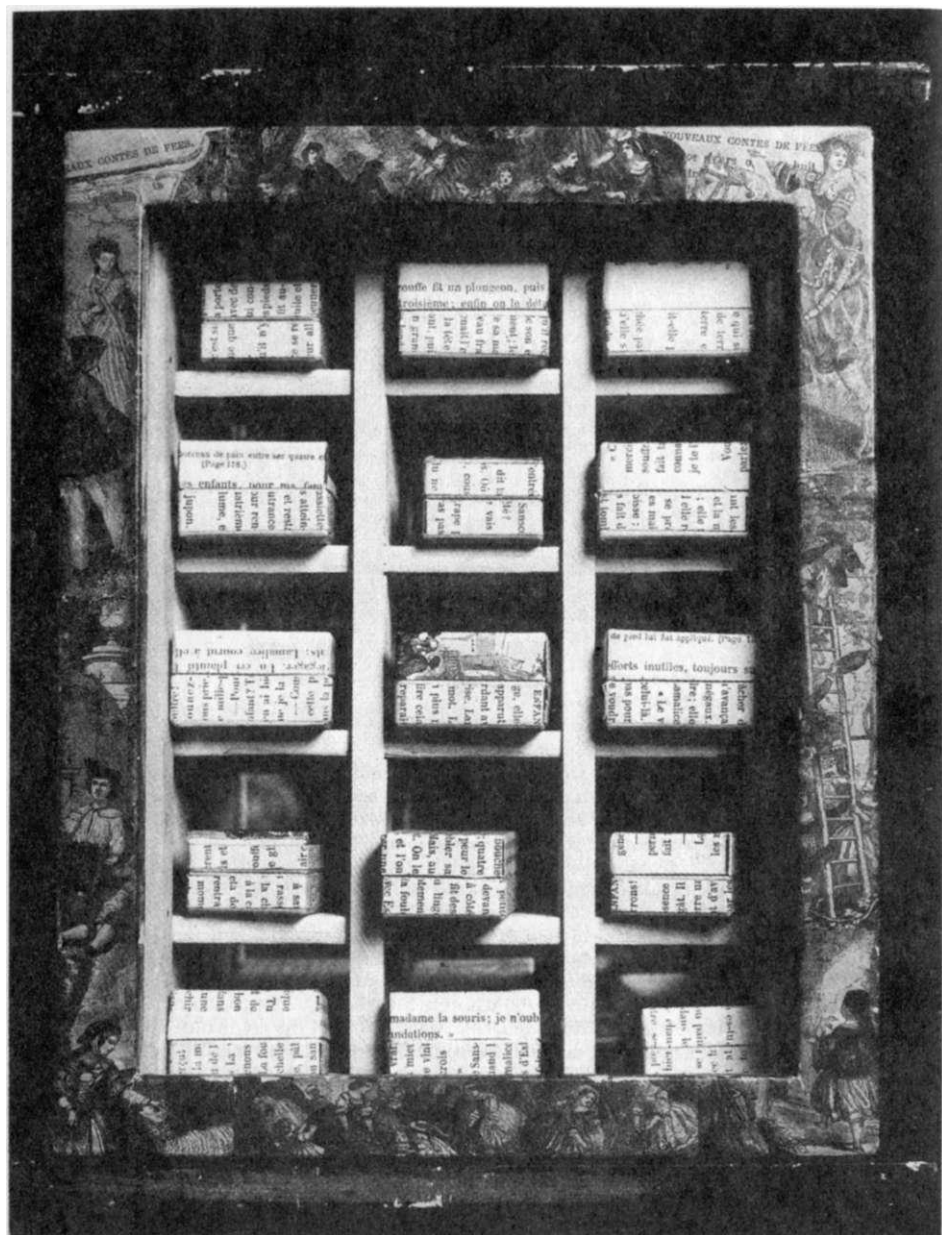
могли бы предположить, что такое искусство должно придерживаться либо той, либо другой позиции; а поскольку выбор позиции включает в себя определение самой природы и целей искусства, мы уверены, что художник, не желая путаницы в столь важных вопросах, не станет пытаться занять сразу обе позиции. Однако именно это делает Мондриан. Некоторые его композиции изумительно центробежны, особенно решетки из горизонтальных и вертикальных линий на ромбовидных холстах - контраст между решеткой и рамой усиливает ощущение фрагментности, как если бы мы смотрели на пейзаж через окно: рама окна ограничивает поле нашего зрения, но мы со-



Пит Мондриан. *Композиция № 2*, ок. 1922 г.

вершенно уверены, что пейзаж продолжается и за пределами того, что в данный момент доступно нашему взгляду. Но другие работы, подчас даже работы тех же лет, столь же безукоризненно центростремительны. В этих работах черные линии, из которых состоит решетка, никогда не достигают краев картины, и эта цезура между внешней границей решетки и внешней границей холста заставляет нас чувствовать, что решетка полностью заключается внутри картины.

Поскольку «центробежный» аргумент утверждает теоретическую сопотраженность произведения искусства с миром, он может быть приложен к множеству способов использования решетки - от чисто абстрактного утверждения этой сопотраженности до проектов, размечающих при помощи решетки разные аспекты «реальности», так что сама реальность воспринимается более или менее абстрактно. Так, на более абстрактном краю этого



Джозеф Корнелл. *Nouveaux Contes de fées* (Ящик с ядом), 1948 г.

спектра находятся исследования поля зрительного восприятия (так использует решетку Агнес Мартин или Ларри Пуне) или звуковых взаимодействий (решетки Патрика Айрленда); продвигаясь к менее абстрактному, мы встречаем попытки художников работать с порожденными человеком бесчисленными знаковыми системами (цифры и алфавиты Джаспера Джонса). Двигаясь далее в сторону конкретного, мы сталкиваемся с работами, которые организуют реальность средствами фотографии (Уорхол и, по-другому, Чак Клоуз), и работами, которые осмысляют архитектурное пространство (например, Луиз Невельсон). Здесь трехмерная решетка - клетка - рассматривается как теоретическая модель архитектурного пространства как такового, маленькому кусочку которого можно придать материальную форму; а на противоположном краю такого рода мышления находятся декоративные проекты Фрэнка Ллойда Райта и художников группы «Стиль», таких как Ритвельд или Вантонгерлоо. (Модули и клетки Сола Левитта - более поздние проявления этой позиции).

И, конечно, для центристремительной практики верно противоположное. Сосредоточив внимание на поверхности работы как на некоем внутренне организованном целом, центристремительная практика стремится не дематериализовать эту поверхность, а сделать ее самым объектом зрения. Здесь снова проявляется один из любопытных парадоксов, которыми изобилует тема решетки. Позиция, объявляющая, что произведение искусства простирается за пределы рамы, апеллируя к миру и его структуре, должна, казалось бы, отсылать к XIX веку с его наукой и таким образом наследовать позитивизму или материализму. Позиция, объявляющая произведение искусства законченным целым в границах рамы, наоборот, исходит из чисто конвенционального и автономного понимания искусства, имеет вроде бы чисто символистские корни и таким образом должна восходить к умонастроению, которое мы противопоставляем «науке» или «материализму» - умонастроению, согласно которому произведение искусства символично, космологично, духовно, витально. Однако мы знаем, что это сплошь и рядом не так. В этой логике происходит короткое замыкание, и «центристремительные» решетки обычно имеют гораздо более материалистичный характер (приведем такие разные примеры, как Альфред Йенсен и Фрэнк Стелла), а «центробежные» экземпляры часто влекут за собой дематериализацию поверхности, распыление материи в шум разрозненных частиц или внутреннее движение. И мы знаем также, что эта шизофрения позволяет многим художникам - от Мондриана до Альберса, Келли и Сола Левитта - использовать решетку обоими способами одновременно.

Описывая выше роль и характер решетки в общем пространстве современного искусства, я употребила такие слова, как «вытеснение» и «шизофрения». Поскольку эти термины используются применительно к культурным явлениям, а не к личности, очевидно, что они используются не в своем прямом медицинском значении, но лишь по аналогии: с тем, чтобы срав-

нить структуру одной вещи со структурой другой. Я надеюсь, что условия этой аналогии ясны из рассуждения о параллельных структурах и функциях решетки как эстетического объекта и как мифа.

Однако необходимо прояснить еще один аспект этой аналогии - то, как психологическая терминология действует в некотором отрыве от терминологии *исторической*. Я имею в виду, что мы говорим об этиологии психологического состояния, а не о его истории. История, как мы ее обычно понимаем, предполагает связь событий во времени, чувство неизбежности перемен по мере того, как мы продвигаемся от одного события к другому, и эффект накопления перемен, сам по себе качественный, то есть мы стремимся рассматривать историю как *развитие*. Этиология же не предполагает развития. Скорее она есть исследование условий одного-единственного специфического изменения - возникновения болезни. В этом смысле этиология больше похожа на отслеживание условий химического опыта, отвечающего на вопрос, как и когда данная группа веществ вступила во взаимодействие, образовав в результате новое вещество. В этиологии неврозов мы можем отслеживать «историю» пациента, чтобы ответить на вопрос, какие факторы были задействованы в формировании структуры невроза; но как только невроз сформировался, мы уже не можем рассматривать его с точки зрения «развития» и вместо того говорим о повторении.

Мотив решетки в искусстве XX века мы должны рассматривать скорее с этиологической точки зрения, чем с исторической. Благодаря соединению определенных условий, решетка приобрела в искусстве этого века эстетический приоритет. Мы можем говорить о том, что это были за условия и как они накладывались друг на друга на протяжении XIX века, а затем указать момент химической реакции - в первых десятилетиях XX века. Но как только решетка возникла, она почти не меняется. Пример тому - творчество Мондриана или Альберса зрелого периода. Никто не охарактеризует зрелое творчество этих художников, десятилетие за десятилетием, как *развитие*. Однако, отрицая развитие в их искусстве, невозможно отрицать его качество. Не существует обязательной связи между хорошим искусством и переменами, как бы мы ни были уверены в обратном. Чем глубже мы исследуем решетку, тем яснее становится, что одно из самых модернистских ее свойств - это ее способность служить парадигмой или моделью антиразвития, антиповествования, антиистории.

Это произошло как в визуальных, так и в исполнительских искусствах - например, в музыке и танце. Поэтому неудивительно, что сейчас, когда я рассуждаю об этом предмете, на следующий сезон объявлен анонс спектакля, созданного совместными усилиями Филипа Гласса, Люсинды Чайдс и Сола Левитта: соединение музыки, танца и скульптуры в общем пространстве решетки.

Экспонат А: Пабло Пикассо, «Сидящая купальщица», 1930. На фоне лазурной воды расположена монументальная фигура одинокой и хищной женщины, составленная из фрагментов костей и выцветших панцирей насекомых. Женщина-насекомое, с огромными жвалами на месте рта, явственнее, чем любое создание Массона или Миро, пробуждает образ *vagina dentata* - зубастой вагины. Многие годы эта картина эмблематизировала увлечение Пикассо сюрреализмом, в особенности его интерес к сюрреалистическому понятию метаморфоза. Нью-Йоркский музей современного искусства (МО-МА) выставлял «Сидящую купальщицу» на обеих своих больших выставках Пикассо, в 1939 и в 1946 годах. После этого она вошла в постоянную экспозицию музея, и должна была - как тогда казалось, навсегда - представлять особое «видение» Пикассо 30-х годов. Последнее основывалось на понятии метаморфического «стиля», когда тело являет собой сборную конструкцию из частей, нередко напоминающих найденные объекты. В этом стиле выдержана ранняя скульптура Дэвида Смита, а также ранняя живопись Арчила Горки и де Кунинга. Они понимали его как прием достаточно общего характера: чтобы биоморфная конструкция наводила на мысль о метаморфозе. Не только художники, но и многие поколения студентов усвоили такое понимание творчества Пикассо 30-х годов вообще и этого стиля в частности.

Экспонат В: Пабло Пикассо, «Купальщица с пляжным мячом», 1932. На фоне бледных кобальтовых моря и неба находится монументальная фигура девушки-подростка, собранная из воздушных частей - округлых костей, так туго накачанных воздухом, что кажется, будто фигура взлетает. В отличие от «Сидящей купальщицы», эта работа выражает противоположное настроение: ощущение некой мрачной игры вместо иссушенной ярости «Сидящей...» Однако во всем, что мы могли бы назвать стилем, эти работы почти идентичны. В обеих скульптурность форм усилена за счет простого плоского фона. В обеих фигура составлена из частей, которые в силу своей ус-

ловной похожести наводят на мысль о превращении одной вещи (кость, воздушный шар) в другую (грудь, бедро).

Экспонат С: Этой осенью в Балтиморском художественном музее Уильям Рубин, один из ведущих исследователей Пикассо, в ходе своей лекции ссылаясь на обе упомянутые выше работы¹. В этих картинах, говорил он, перед нами предстают два разных мира, - притом он имел в виду как разные формальные, так и разные символические миры. Понять это утверждение довольно трудно; так же, как если бы кто-то показал нам сначала «Мужской портрет» Хальса, а затем его же «Портрет молодого человека с перчаткой в руке», и утверждал, что они относятся к разным стилям. Но Рубин



Пабло Пикассо.

Сидящая купальщица, 1936 г.



Пабло Пикассо.

Купальщица с пляжным мячом, 1932 г.

настаивает на этом различии, на различии неоспоримом в силу того факта, что за каждой картиной стоит реальная натурщица, и натурщицы эти разные: Ольга Пикассо и Мария-Тереза Вальтер.

Сегодня нам известны крайне неприглядные факты супружеской жизни Пикассо в конце 20-х, равно как и его страсть к медлительной блондинке, которую он встретил семнадцатилетней и которая царилла - сонная Венера - в его творчестве почти десять последующих лет. Однако утверждение Рубина, что Ольга и Мария-Тереза означают не только противоположные настроения и предметы художественного созерцания одного и того же художника, но что они обуславливают перемену стиля, погружает нас с головой

в теорию об автобиографичности творчества Пикассо. И сам Рубин первым прибегает к этой теории. Перемены в творчестве Пикассо, продолжает он, напрямую зависели от пертурбаций частной жизни художника. За исключением кубизма, стиль Пикассо неотделим от его биографии.

Грандиозная ретроспектива Пикассо в МОМА призвала к жизни огромное количество научных и критических текстов о Пикассо, и почти все они были посвящены теме «Искусство как автобиография». Последняя фраза - это заглавие только что вышедшей книги о Пикассо, автор которой рассматривает все его искусство как художественный ответ на некий специфический стимул, происходящий из его личной жизни - включая и «Авиньонских девиц», которые, как утверждается в книге, были написаны Пикассо в попытке изгнать вселившихся в него «дьяволиц»². Тот же автор, перелопатив гору современных исследований, доказывает, что решение Пикассо на рубеже веков переехать в Париж и там продолжить свою художественную карьеру было вызвано его стремлением «покинуть Испанию, чтобы избавиться от тирании своей матери», - и тем самым предлагает нам невольную, но замечательную пародию на теорию автобиографичности творчества Пикассо³.

Однако эта теория, будь она сколь угодно пародийна, поддерживается многими уважаемыми учеными и привлекает новых последователей. Джон Ричардсон, рецензируя выставку в МОМА, конечно, воспользовался шансом и снова завел речь об автобиографичности. Соглашаясь с Дорой Маар в том, что искусство Пикассо в любой отдельно взятый момент есть реакция на состояние пяти частных обстоятельств - его возлюбленной, его дома, его поэта, его круга поклонников, его собаки (да, собаки!), - Ричардсон увещевает историков искусства насесть на еще живых друзей и знакомых Пикассо, дабы зафиксировать еще доступные крохи информации из первых рук, пока смерть не лишит нас последних свидетелей⁴. По этому поводу Ричардсон бьет в набат уже более двадцати лет, так что его призыв в данной рецензии не удивителен. Но увлечение Уильяма Рубина теорией об автобиографичности творчества Пикассо - это нечто новое, и обращение Рубина в эту веру впечатляет тем более, что ему противостоят несколько десятилетий искусствоведческой работы Рубина. До этого момента его искусствоведческие исследования изобилуют примерами внеперсонального понимания искусства, когда автор рассматривает стили, периоды, сквозные формальные и иконографические элементы как реакцию на обстоятельства более широкие и общие, чем события частной жизни. Поэтому случай Рубина особенно поучителен, тем более что в его описаниях персональное, частное, биографическое дано как ряд имен собственных: Ольга, Мария-Тереза, Дора, Франсуаз, Жаклин. А история искусства, которая демонстративно отворачивается от всего, что есть в истории внеперсонального - от стиля, социального и экономического контекстов, архива, структуры, - многозначительно превращается в историю искусства как историю имени собственного.

Можно сказать, что собственное имя - это монета без достоинства. Его нельзя передать или использовать иначе, оно приложимо только ко мне. И мною полностью исчерпывается его значение. Собственное имя завершает, исчерпывает себя в акте именованного. Помимо своей функции ярлыка для того, кто это имя носит, у имени нет другого значения и, значит, нет «смысла» такого, каким обладают другие слова. У других слов, например у обычных существительных, как «дом» или «лошадь», есть определения - наборы предикатов, описывающих понятие, которое может быть названо смыслом или значением слова. Но у собственного имени нет определения - есть только человек, который носит это имя и на которого оно указывает. Это не только здравый смысл, но и мнение, которого придерживалась философия до конца XIX века⁵. Однако затем это традиционное представление об отсутствии смысла у имени собственного было подвергнуто сомнению сначала Фреге, потом Расселом. Собственные имена, считал Фреге, не только имеют смысл, но - в случаях, когда они означают несуществующих персонажей (например, Деда Мороза), - могут иметь смысл, не имея референта. Рассел углубил это утверждение, заявив, что обычные имена собственные - это, по сути, замаскированные конкретные описания, и значит, правильно употреблять имя собственное мы учимся посредством подбора характеристик. (Так, «смысл» имени Аристотель вытекает из некоторых или всех характеристик определенного ряда: древнегреческий философ; учитель Александра Македонского; автор «Никомаховой этики»...) Это мы могли бы называть смысловой теорией имени собственного; она неоднократно обсуждалась поздним Витгенштейном и Серлем⁶, впоследствии оспаривалась каузальной теорией референции имен.

Джоэл Файнмэн в своем блестящем эссе пишет о значении философских теорий имени собственного для литературной теории и критики:

Растущее и все более догматическое подчинение философской теории имени сначала полю значений, потом выражению, потом понятию и, наконец, историчности, которая отрицает свою собственную темпоральность, во многом параллельна развитию и окончательному упадку эстетики репрезентации. То есть та вечная неловкость, которую обнаруживает философия в соединении слова и вещи, очень близка той неловкости, которую постоянно обнаруживает наша литературная традиция, когда соединяет буквальное значение с фигуративным⁷.

Каков бы ни был статус имени собственного в сегодняшней литературной теории, ясно, что имя собственное играет важную роль в современном искусствоведческом и критическом понимании отношений между образом и значением.

Классические теории мимесиса, как и классические теории имени собственного, свели бы значение к референции. Визуальная репрезентация чего-либо «значит» ту вещь в реальном мире, изображением которой она является. «Люди, - пишет Аристотель, - получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например, «это такой-то» (человек)...»⁸ То есть изображение есть ярлык - только не вербальный, а визуальный, - который берет нечто в мире и указывает на него. И его значение исчерпывается этим актом референции. В этом смысле миметический образ (или репрезентация) подобны традиционно понимаемому имени собственному. И то, и другое - ярлыки, способы референции; в обоих случаях значение проходит только через канал референции и им ограничивается. С этой точки зрения и имени, и изображения создают репрезентацию, которая, в философском смысле, может развиваться экстенсивным путем, но не интенсивным. Значение ярлыка распространяется на предмет, который ярлык означает, но заканчивается там же, где и предмет. Ярлык означает свой предмет. Но сам ярлык лишен коннотации или смыслового поля, лишен понятийного статуса, который позволил бы ему означать множество предметов, лишен, наконец, основных условий означения. В классическом смысле собственного имени у него есть референт, но нет смысла.

Вряд ли нужно повторять, что искусствоведение началось - помимо прочих вещей - с ощущения недостаточности классических миметических теорий для того, чтобы объяснить многообразие визуальной репрезентации в мировом искусстве. Изыскивая причины, заставлявшие ту или иную культуру поддерживать близость или, наоборот, дистанцию между изображениями в искусстве и их референтами, искусствоведы обратились к понятию (или, скорее, к целому сонму понятий) обозначения. Так, Ригль настаивал, что поздняя римская скульптура ненатуралистична потому, что она несет в себе значение, которое невозможно заключить или передать в границах того материального предмета, который скульптура якобы представляет. С самого своего начала искусствоведение призвало к себе на службу теорию репрезентации, которая не ограничивается экстенсивным развитием (то есть денотацией), но требует развития интенсивного (то есть коннотации). Иконология, как ее излагает Панофский, была бы немыслима без такой теории. Однако эти ранние поколения искусствоведов сами почти никогда не возводили свои соображения по поводу репрезентации в ранг теории. Они просто принимали как данность, что именно коннотативные богатство и сложность эстетического знака и придают ему статус искусства. Его многогранность понималась как описание или перечисление многообразия человеческих мыслей и значений; и эта способность человека к многообразию мысли приравнивалась к самой способности понимать эстетические знаки.

Ни одно профессиональное поле не монолитно, и, конечно, в поле искусствоведения появились расхождения относительно методов, границ и

чего угодно еще. Но, кажется, негласный консенсус о смысловой силе визуальной репрезентации разделяли - за крайне редкими исключениями - практически все искусствоведы первой половины XX века.

Тем более шокирующе выглядит современная ревизия той теории репрезентации, что уже давно считается устаревшей, возобновление этих древних взглядов. Эта ревизия подразумевает возврат к пониманию художественной репрезентации как набора знаков, у которых есть референт, но нет смысла - то есть к ограничению эстетического знака экстенсивной функцией референции, зависимым положением имени собственного в его классическом понимании. Хотя эпидемия экстенсивности широко распространилась в искусствоведении, нигде она не вспыхнула настолько ярко и очевидно, как в исследованиях о Пикассо. И, как я продемонстрирую, нигде она не выглядит более нелепо.

Я сказал все, когда назвал имя этого человека.

Плиний Младший

То, что я назвала экстенсивной эстетикой, или историей искусства как историей имени собственного, можно сравнить с детективным романом, где смысл повествования редуцирован до простого вопроса о личности убийцы. В имени того, «кто убил», мы обретаем не только разгадку, но и абсолютный смысл детективной истории; а узнавая реальных людей, ставших прототипами вымышленных персонажей, мы выполняем задачу повествования: **реальные** имена персонажей **и есть** его смысл. В отличие от аллегории, в которой набор взаимосвязанных имен открывает бесконечную открытую сеть аналогий - Иона/Лазарь/Христос, - эта эстетика имени собственного сводит смысл к простой задаче указания, к роли ярлыка, к акту однозначного обозначения. Как если бы постоянно меняющийся, волнующийся поток визуальной полисемии, множественности значений и перегруппировок настолько утомил нас, что нам хочется найти скалу смысла и опереться о нее. Нам хочется достичь такого типа означения, который не мог бы скрывать в себе никаких дальнейших версий и интерпретаций. Интерпретация - настаиваем мы - должна же где-то остановиться. А какой предел может быть для нее более абсолютным и положительным, чем то, что на языке полиции называется опознанием? Ибо человек, которого можно опознать в качестве «разгадки» художественного образа, а тем самым - «значения» образа, обладает тем свойством единственности, которого мы и жаждем. Подобно его имени, его значение заключается в границах его личности.

Примером опознания, которое увело все исследования творчества Пикассо за последние десять лет в область биографии, было открытие, что одна из наиболее значительных картин «голубого периода» - «Жизнь» 1904

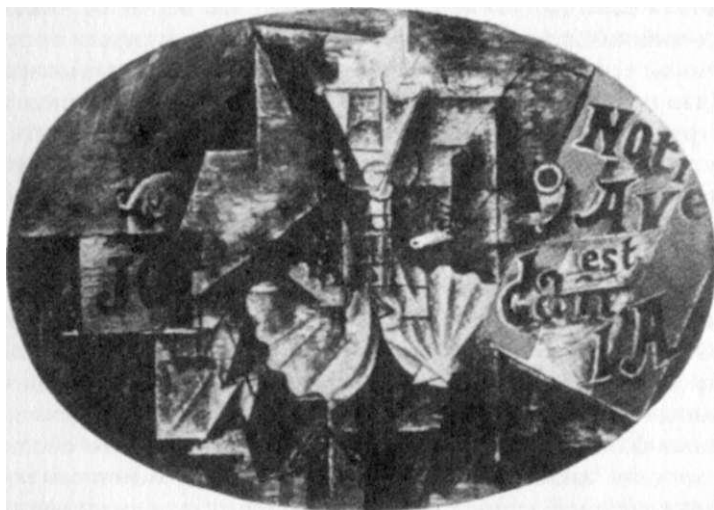
года - есть портрет испанского художника Касагемаса, друга Пикассо, покончившего с собой в 1902 году⁹. До 1967 года, когда в персонаже картины был опознан Касагемас, «Жизнь» интерпретировалась как общая аллегория рубежа веков, в одном контексте с «Кто мы, откуда мы, куда мы идем» Гогена и «Танцем жизни» Мунка¹⁰. Но как только обнаружился реальный человек, который мог послужить моделью для фигуры стоящего мужчины - более того, человек, в чьей жизни были такие трагические подробности, как импотенция, неудавшаяся попытка убийства и удавшееся самоубийство, - от предыдущих интерпретаций «Жизни» как аллегории взросления и развития можно было отказаться в пользу более биографичного прочтения. Отныне эта картина считается *tableau vivant*, где мертвого мужчину разрывают две женщины, старая и молодая, значением же картины является страх собственной сексуальности. А поскольку ранние наброски к картине показывают, что первоначально фигура мужчины в «Жизни» задумывалась как автопортрет Пикассо, то теперь стало можно предположить, что художник отождествил себя со своим другом, считать, что данная работа «выражает... ощущения Пикассо, оказавшегося по вине женщин в невыносимом и предельно трагичном положении...»¹¹.

Дело не в том, что такая идентификация неверна, а в том, что ее эстетическую состоятельность еще нужно доказать или даже, в соответствии с нынешней искусствоведческой модой, оспорить. А эстетическая состоятельность ее сомнительна потому, что такая интерпретация лишает картину всех иных, столь же полноправно в ней присутствующих аспектов, которые не имеют никакого отношения к Касагемасу и к самоубийству на сексуальной почве. В особенности упускается из виду то обстоятельство, что картина эта включает в себе неоднозначную и неустойчивую смесь различных уровней репрезентации, поскольку ее фон представляет мастерскую художника и ее персонажи составляют, по крайней мере в одном каком-то плане, аллерею живописи¹². Какую бы «жизнь» ни изображала эта работа, она отсылает к таким заслуженным авторам XIX века, как Курбе и Мане, ибо заявляет, что для художника жизнь и искусство суть аллегории друг друга, для которых равно остра проблема репрезентации. Имя Касагемаса «не дотягивает» до того, чтобы обозначить это взаимоотношение или эту проблему. Однако нынешние мудрые искусствоведы используют фигуру Касагемаса для объяснения этой картины - наделяя картину ее последним значением или смыслом. Произнеся имя Касагемаса, мы (как нам кажется) открываем секретный шифр картины, и больше никаких тайн в ней не остается.

Впрочем, «Жизнь» - произведение повествовательное, и такое обостренное внимание к ее действующим лицам есть понятная (хотя и неверная) реакция на саму картину. Методология имени собственного выглядит куда более поразительно, будучи применена к корпусу кубистских работ.

Приведу два примера. Недавняя статья Линды Нохлин посвящена воп-

росу цвета у Пикассо - теме, которую предыдущие исследования почти полностью игнорировали¹³. В искусстве модернизма цвет, казалось бы, последнее, что можно было бы интерпретировать посредством набора имен. Однако это не так. Нохлин анализирует кубистскую картину 1912 года - она представляет собой почти гризайль, в однотонность которого вторгается плоскость из трех широких полос (красной, белой и синей), несущая на себе надпись: «*Notre avenir est dans l'air*» («Наше будущее - в воздухе»). Написанная примерно тогда же, что и знаменитый первый коллаж, «Натюрморт с соломенным стулом», данная работа отсылает к множеству других холстов



Пабло Пикассо. *Раковина устрицы (Наше будущее - в воздухе)*, 1912 г.

1912 года, главной деталью которых является большая плоскость (например, фрагмент соломенного плетения или памфлет «Наше будущее...»), резко отличающаяся по цвету и фактуре от монохромных граней аналитического кубизма, и отмечает одновременно изобретение коллажа и приход цвета в кубизм.

Однако Нохлин пишет не об этом. Реальный памфлет в красно-бело-синей полосатой обложке, который Пикассо изобразил в этом кубистском натюрморте, был выпущен в ходе общей пропаганды развития военной авиации. Таким образом, памфлет «означает» французский национализм; его цвета символизируют страну, ставшую для Пикассо второй родиной. В этом триколоре мы читаем не только «Франция», но и идентичность, которую принял художник: «Пикассо/француз». Значение цвета взаимодей-

ствуется с зашифрованным именем. (Далее в той же статье Нохлин открывает, что за фиолетовым цветом в работах Пикассо начала 30-х тоже скрывается некое имя, которое и составляет значение этих картин, - это снова Мария-Тереза.)

Итак, значение цвета сводится к имени, но в следующем примере то же самое происходит и со значением имен. В своем эссе «Пикассо и типография кубизма» Роберт Розенблюм предлагает читать напечатанные названия-ярлыки, присутствующие на элементах кубистских коллажей, и таким образом идентифицировать сами эти элементы¹⁴. В коллажах Пикассо присутствует много названий газет - *L'Independant*, *Excelsior*, *Le Moniteur*, *L'Intransigeant*, *Le Quotidien du Midi*, *Le Figaro*; но чаще всех встречается *Le Journal*. Розенблюм подробно разбирает, как у Пикассо фрагментируется это название - наиболее характерны фрагменты *JOU*, *JOUR* и *URNAL* - и какая игра слов при этом происходит. Но смысл исследования Розенблюма в том, что слова-фрагменты, задействованные в этих шутках, при этом выступают в качестве ярлыков, обозначая предмет - газету - его именем. Ибо он завершает свое рассуждение, объявляя о реализме кубистских коллажей Пикассо - реализме, который посредством напечатанных названий сохраняет присутствие¹⁵ реальных предметов, конституирующих «новый образ современного мира».

Предположение, что фрагментированный мир играет роль имени собственного, наводит Розенблюма на такое рассуждение:

Подобные кубистские каламбуры также нередко встречаются у соотечественника Пикассо, Хуана Гриса, на этикетках бутылок. В его натюрмортах, изображающих столики кафе, даже скромная бутылка божоле может внезапно превратиться в каламбур. Часто слово *BEAUJOLAIS* «обрезается» до краткого *BEAU*... Или другой пример... на этикетке бутылки видны только буквы *EAU* (изначально составлявшие часть названия *Beaujolais*, *Beaune* или *Bordeaux*), и таким образом художник повторяет чудо в Кане Галилейской - в своем, кубистском варианте¹⁶.

Чтобы добраться до названия, мы должны расширить слово-фрагмент (у нас на выбор три сорта красного вина) и тем самым сохранить присутствие первоначального предмета. Да уж, такая уверенность насчет связи слова и мира явно замешена на крепком реализме.

Но являются ли ярлыки *EAU* и *JOU* набором прозрачных означающих, кличками для группы предметов (газета, бутылка вина), на чьих реальных именах (*Journal*, *Beaujolais*) основывается работа кубистского каламбура? Поддерживает ли сама структура кубистского коллажа такой семантический позитивизм, который приведет ее прямоком в вотчину искусствования имени собственного? Или слова-фрагменты, избыточные в коллажах Пикассо, все же обязаны своим существованием более сложной концепции референции, репрезентации и значения?

Последнее крупное приобретение науки о кубизме - академический каталог «Пикассо: 1907 - 1916» Пьера Дэкса. Во вступительной статье Дэкс расширяет ранее несколько ограниченный искусствоведческий словарь, описывающий последствия изобретения коллажа: Дэкс характеризует элементы коллажа как знаки - не в том примитивном смысле, что бытовал ранее в литературе о Пикассо, но в смысле, отсылающем к структурной лингвистике¹⁷.

Дэкс корректно разделяет знак на означающее и означаемое - первое есть наклеенный на изображение элемент коллажа или элемент самого схематического рисунка, второе же есть референт этого означающего: газета, бутылка, скрипка¹⁸. Хотя и нечасто, но все же иногда Дэкс в своих рассуждениях упоминает, что означаемое может вовсе не быть предметом, скорее это свободно циркулирующее свойство, например фактура - скажем, дерево, означенное клочком грубой бумаги с включениями опилок, - или элемент формы, например вертикальность или круглость - хотя этот элемент обычно выступает в качестве свойства предмета, например вертикальной и круглой бутылки¹⁶. Снова и снова Дэкс повторяет затверженный урок, что кубистский коллаж заменяет естественный визуальный мир искусственным, шифрованным языком знаков.

Но в тексте Дэкса нигде не дается строгого определения понятия знака. Из-за этого и из-за того тона, в котором проходит большая часть рассуждения Дэкса, тему коллажа-знака очень просто свести к уровню семантики, то есть прозрачного соединения знака с конкретным референтом, и тем самым сделать из самого коллажа спектакль имен собственных: *EAU* - это *Beaujolais*, а *JOU* - на самом деле *Journal*.

Если мы действительно намерены обратиться за разъяснением действия знака к структурной лингвистике, мы должны иметь в виду два абсолютных условия лингвистического знака, поставленных Соссюром. Первое из них таково: знак есть отношение между означающим и означаемым (*s/S*), в котором означающее есть *материальный* компонент (линия, звук), а означаемое - нематериальная идея или понятие. Эта противоположность регистров двух частей знака подчеркивает, что знак есть заместитель, субститут, подмена отсутствующего референта. То есть она настаивает на буквальном значении префикса «ре-» в слове «репрезентация», обращая внимание на то, что знак существует и действует в отрыве от предмета, к которому он отсылает.

Таким образом вся область репрезентации основана на отсутствии, отсутствие и есть условие репрезентативной функции знака - и это показывает, что трактовка знака как ярлыка неверно понимает сам способ действия знака. Ибо ярлык просто дублирует уже присутствующее материальное нечто, наделяя его его именем. Но знак, будучи производным скорее отсутст-

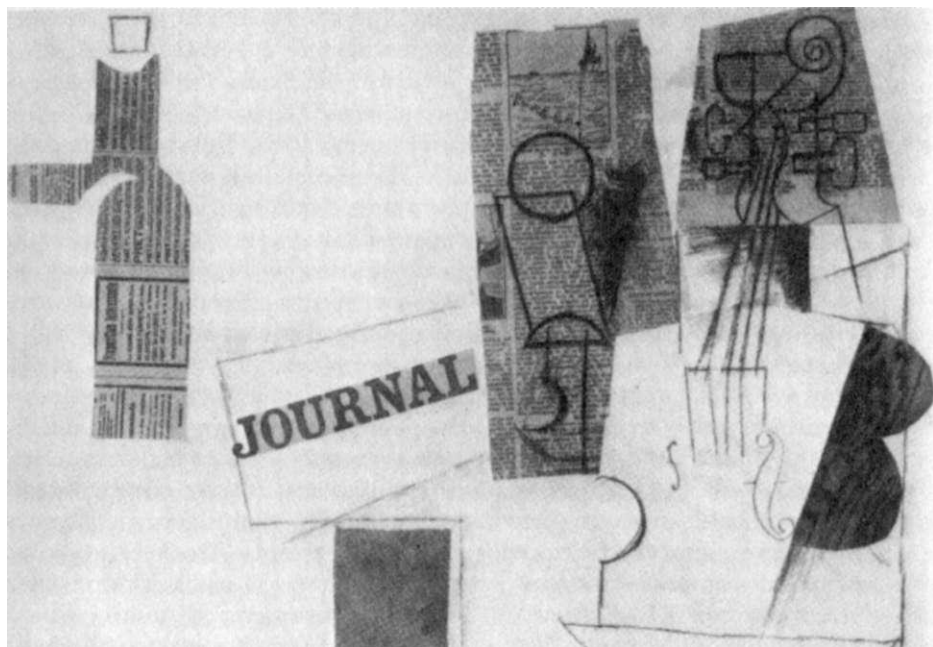
вия, чем присутствия, есть совмещение означающего и нематериального понятия, у которого (как в теории имени собственного Фреге/Рассела/Витгенштейна) может вовсе не быть референта (то есть может не быть *вещи*, к которой можно было бы прикрепить ярлык).

Это структурное условие отсутствия является фундаментальным для работы знаков в коллажах Пикассо. Из несчетного множества возможных примеров можно взять два скрипичных эфа, кочующих на протяжении 1912 - 1914 годов из работы в работу. Семантическая интерпретация этих эфов сводится к тому, что они просто обозначают присутствие музыкального инструмента; то есть они помечают данную плоскость в коллаже ярлыком-термином «скрипка». Но почти нигде в этих коллажах два эфа не симметричны, не подобны зеркальному отражению друг друга на плоской поверхности. Сплошь и рядом они выписаны совершенно по-разному, один больше и часто толще другого. Посредством этой простой, но очень заметной разницы в размере Пикассо создает знак - знак не скрипки, но ракурса: различие элементов в размерах на одной и той же поверхности происходит потому, что поверхность уходит вглубь. А поскольку эфы вписаны в коллаж, то есть в среду строго плоскую, где все плоскости фронтальны, «глубина» вписывается ими в то самое место, где она в наибольшей степени отсутствует. *Такой* опыт письма гарантирует этим формам статус знаков.

Операция, которую Пикассо продельывает с помощью этих эфов, чтобы создать знак пространства как условия физической глубины, осуществляется им и при помощи газет и журналов, чтобы создать знак пространства как проницаемой или прозрачной среды. Пикассо постоянно использует визуальную дискретность букв и строчек в газетной печати как знак, обозначающий разложенный на составляющие цвет, посредством которого живопись (от Рембрандта до Сера) передавала атмосферу. При этом он приписывает значение прозрачности тому элементу коллажа, который наиболее плотен и веществен: плоскостям газет.

Одна из формальных стратегий, предложенных коллажем, которая развивается сначала в синтетическом, а затем в позднем кубизме, - перемена местами фигуры и фона и постоянная перестановка позитивных и негативных форм. Эта стратегия связана с тем, как коллаж обращается со структурой сигнификации: любой позитивный знак в нем возможен только при условии отрицания или сведения на нет его (знака) материального референта. Великое значение коллажа заключается в том, что он - первый в истории изобразительного искусства пример систематического исследования условий знаковой репрезентации.

Отталкиваясь от понятия отсутствия как одного из условий существования знака, можно выдвинуть ряд возражений той интерпретации, которая истолковывает ярлыки в кубистских коллажах буквально - называет нам «настоящую» марку вина, помеченного *EAU*, или название газеты, помеченной *JOUR*. Ибо фрагменты слов - это не брызги уменьшительных кличек на



Пабло Пикассо. *Стакан и скрипка*, 1912 г.

поверхности этих картин, но скорее обозначение самого имени вместе с тем условием неполноты или отсутствия, которое обеспечивает знаку его функцию репрезентации.

Второе условие, которое Соссюр полагает знаку, связано уже не с отсутствием, а с различием. «В языке существуют только различия, - говорит Соссюр. - Что еще более важно: различие всегда предполагает наличие позитивных элементов, между которыми и пролегает различие; но в языке есть только различия, без позитивных элементов»²⁰. Эта декларация дуалистической природы знака описывает его как элемент, значение которого никогда не бывает абсолютным, скорее оно - выбор из ряда возможностей, причем значение определяют именно *не* выбранные элементы. Очень простой иллюстрацией этой функции различия (а не «опознания») может служить светофор, где красный цвет означает «стой» только в связке с альтернативным значением «иди» зеленого цвета.

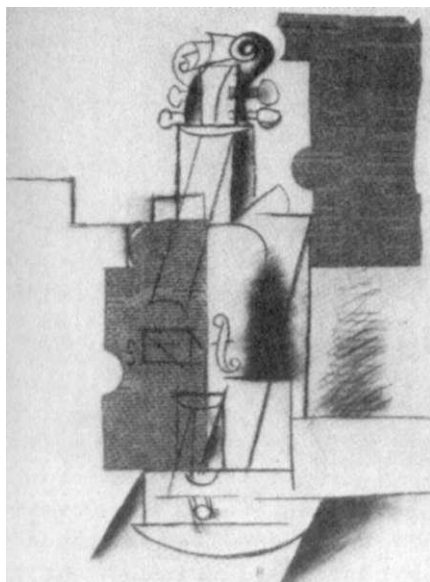
Анализируя элементы коллажа как систему знаков, мы обнаруживаем не только то, что коллаж имеет дело с отсутствием, но также и постоянную игру коллажа с различием. Один и тот же коллажный элемент может одновременно служить знаком воздуха или света и знаком замыкания или края. В работе 1913 года «Скрипка и фрукты», например, кусок газеты с

его тонкими строчками, сливающимися в общий тон, прочитывается как «прозрачность» или «свечение». В этой же работе одинокий клочок грубой бумаги с включениями опилок, двусмысленно отсылающий к столу и/или к музыкальному инструменту, создает знак открытости, противоположной замкнутой форме. В то же время этот кусок грубой бумаги имеет сложный контур, который в сочетании с соседней формой образует замкнутый силуэт. А прозрачный колорит куска газеты его четкие границы замыкают в непроницаемую линию. В больших, сложных кубистских коллажах каждый элемент полностью дуалистичен, каждый элемент утверждает одновременно и линию и цвет, и замкнутость и открытость, и плоскость и глубину. Каждое означающее ведет к взаимосвязанной паре формальных означаемых. При этом, когда элементы кубистского коллажа отсылают к тем или иным наборам предикатов, эти наборы не ограничены свойствами объектов. Они берут начало в исчислении различий и доходят до самой сердцевины формального кода живописи. Коллаж систематизирует не столько формы каких-нибудь элементов обстановки мастерской, сколько саму систему формы.

Неотделимость формы от размышлений Пикассо о внутренней работе знака - по крайней мере в пространстве картины - исходит из двойственного, формального и в то же время знакового, статуса самого базового эле-

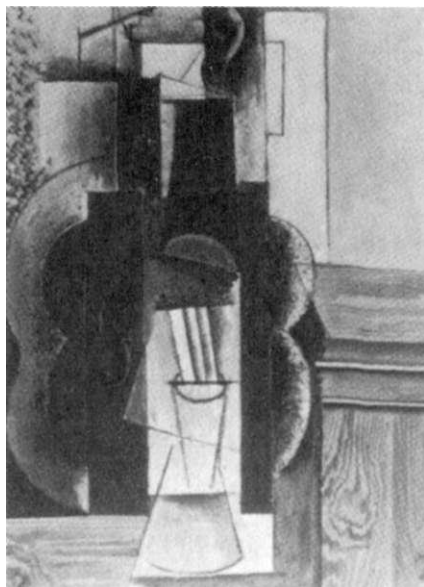
Пабло Пикассо.

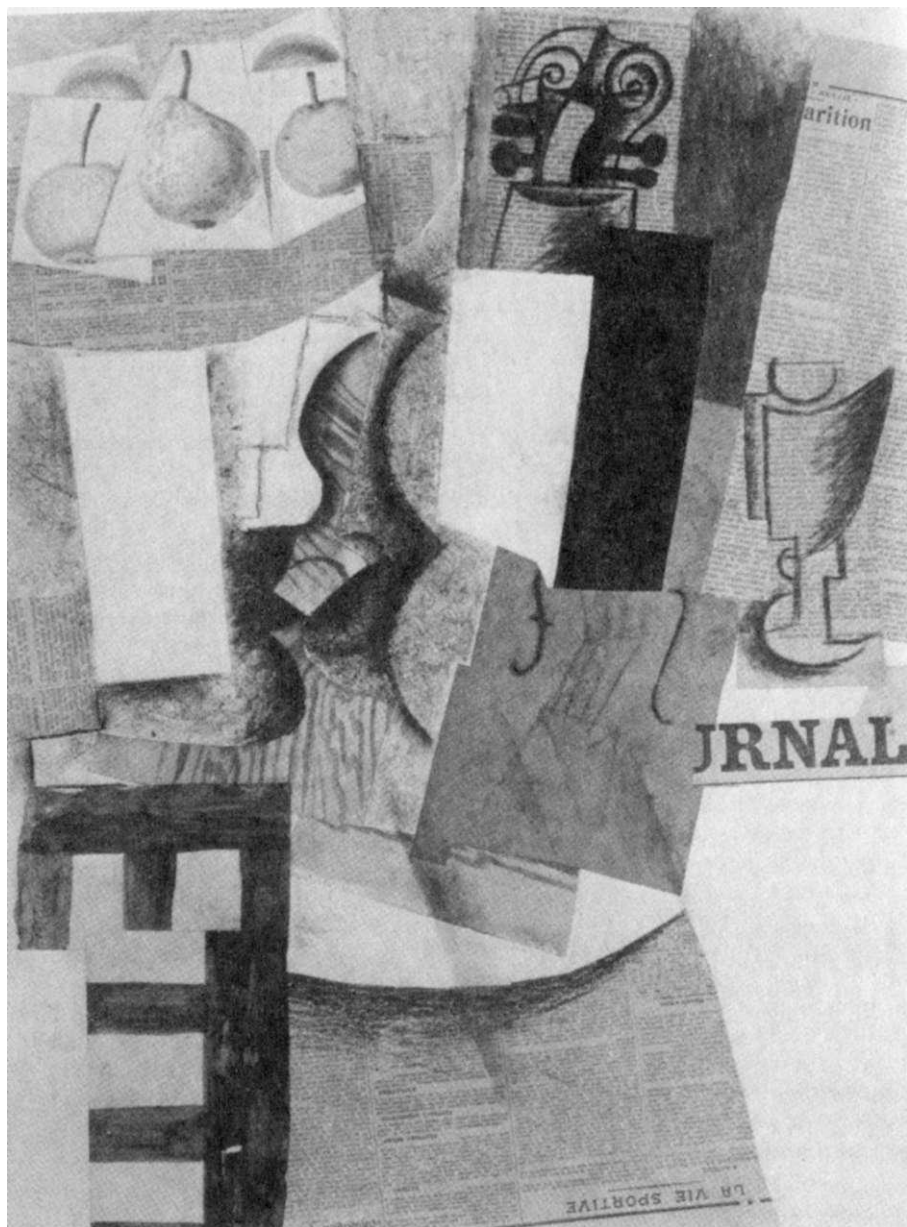
Скрипка, 1912 г.



Пабло Пикассо.

Скрипка, прислоненная к стене, 1913 г.





Пабло Пикассо. *Компот. Тарелка с фруктами, скрипка и стакан*, 1912 г.

мента коллажа. Ибо центром коллажа как системы значений является при-крепление коллажных фрагментов, когда одна плоскость накладывается на другую. Эта плоскость, приклеиваемая к основе, входит в пространство картины как буквализация глубины, пребывая на самом деле «впереди» или «поверх» поверхности того элемента, который она частично заслоняет. Но именно этот акт буквализации открывает пространство коллажа для игры репрезентаций. Ведь поверхность-основа, которую заслоняет приклеенная на нее плоскость, снова появляется на поверхности картины - как миниатюрная копия внутри самого коллажного элемента. Коллажный элемент перекрывает основную плоскость лишь затем, чтобы репрезентировать эту плоскость в форме описания. Если элемент коллажа есть буквализация фигуры в противоположность плоскости, он в той же мере есть и изображение той плоскости, которую он должен буквально заслонить.

Элемент коллажа как дискретная плоскость есть ограниченная фигура; но, как таковой, он есть изображение ограниченного поля - того самого ограниченного поля, в которое он вступает, только чтобы заслонить его. Таким образом, поле внутри себя конституируется как изображение своего собственного отсутствия, как указание на некое материальное присутствие, ставшее теперь в буквальном смысле невидимым. Коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его **как** изображение - поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности. Это уничтожение первоначальной поверхности и реконституирующее ее изображение ее же отсутствия - краеугольный камень коллажа как системы означающих.

Источником визуальной иллюзии пространственного присутствия становится тот сам собой разумеющийся предмет, который якобы «изображают» коллажные знаки. Но, «записывая» это присутствие, они гарантируют его отсутствие. Коллаж осуществляет репрезентацию репрезентации. Это оставляет далеко позади совершаемое аналитическим кубизмом разложение иллюзии на ее составные элементы. Ибо в коллаже этих элементов уже нет: коллаж обозначает или репрезентирует их.

Завоевание коллажа - метаязык визуального. Коллаж может говорить о пространстве, будучи вне пространства; он может изобразить фигуру посредством взаимоналожения фонов; он может говорить то о свете, то о тени, прикидываясь печатным текстом. Эта возможность «говорить о...» основана на способности каждого элемента коллажа выступать в качестве материального означающего, чье означаемое прямо противоположно ему: присутствие, референтом которого является отсутствующее значение, значимое только в своем отсутствии. Коллаж как система кладет начало игре различий, которая одновременно говорит об и держится на отсутствии первоначального истока: принудительное отсутствие первоначальной плоскости, на которую наложена другая плоскость, стирающая первую, чтобы репрезентировать ее. Само формальное изобилие коллажа основано на этом

принудительном истощении основы - основы, которую следующие слои одновременно дополняют и вытесняют.

Часто говорят, что особенность коллажа, его модернистская особенность, в том, что он дает зрителю - а не скрывает от него - опыт фона картины, опыт ее поверхности, материальной основы образа; фон, говорят нам, как никогда раньше, притягивает к себе наше восприятие. Но на самом деле в коллаже фон в буквальном смысле скрыт и расщеплен. Он является нам не как предмет восприятия, но как предмет описания, репрезентации. В системе коллажа все прочие данные восприятия превращаются в отсутствующие референты группы знаков.

Именно здесь открывается разрыв между коллажем как системой и собственно модернизмом. Коллаж, напрямую противостоит модернистскому стремлению к полноте восприятия и непосредственному присутствию. Цель модернизма - объективировать формальные составляющие того или иного жанра, сделать их, начиная с самой материальной основы, объектами зрения. Коллаж проблематизирует эту цель, ставя описание на место присутствия - описание, начинающееся от утраченной основы и питающееся ее отсутствием. По природе своей это описание непрерывной нитью ведет сквозь лабиринт полярных альтернатив живописи как системы. И система эта начинается с потери истока, который невозможно объективировать, можно лишь репрезентировать.

Сила традиции не способна сохранить в жизни искусство, которое перестало выражать свое время. Можно также говорить о формальном упадке искусства, то есть о смерти чувства формы. Значение отдельных частей уже непонятно - так же как и чувство соотношения.

Генрих Вёльфлин

Сегодня мы стоим на пороге постмодернистского искусства, искусства с полностью проблематизированным взглядом на репрезентацию, в котором назвать (репрезентировать) предмет вовсе не обязательно означает призвать его к жизни, так как может вовсе не быть никакого (первоначального) предмета. Это постмодернистское понятие игры означающих без референта мы можем обозначить термином «симулякр». Но протоистория всего постмодернизма кроется в тех опытах с системой репрезентации, основанной на отсутствии, в которых нам только сейчас удастся разглядеть альтернативу модернизму. Коллажи Пикассо - выдающийся пример этой протоистории, так же как и педагогическое искусство Клее 1920-х годов, в котором репрезентация намеренно характеризуется как отсутствие.

В тот самый момент, когда коллажи Пикассо становятся особенно со-звучны общей ситуации и условиям постмодернизма, мы становимся свидетелями взрыва автобиографической эстетики, которую я выше назвала историей искусства как историей имени собственного. Очевидна сомнительность в целом этого стремления найти точный (исторический) референт для каждого изобразительного знака и тем самым остановить или ограничить игру значений. Но в отношении Пикассо такой взгляд в особенности порочен, в отношении коллажа - системы, основанной на неопределимости референта и на отсутствии, - он порочен вдвойне. Ведь именно коллаж поднимает исследование внеличностных функций художественной формы, начатое аналитическим кубизмом, на другой уровень: на уровень *безличных* действий языка, которые и являются предметом коллажа.

Рассуждая о классическом коллаже, Дэкс неоднократно подчеркивает, что графика Пикассо в этих работах деперсонализуется, что он использует найденные, имеющие промышленное происхождение элементы (Дэкс заходит так далеко, что называет их реди-мэйдами), что поверхность картины механизмуется - все для того, чтобы настаивать на объектности этого искусства языка, этой игры знаков²¹. Именно язык (в соссюрсовском смысле слова *langue*) ставится под вопрос, когда Дэкс апеллирует к реди-мэйдам и к деперсонализации: язык как синхронический набор терминов, к которому должен приспосабливаться каждый отдельный человек так, что, с точки зрения структуры, не столько говорящий говорит на языке, сколько язык «говорит на нем». Языковая структура знаков «говорит» посредством коллажей Пикассо, и в разветвляющейся и изменчивой игре знаков *смысл* может проступать даже в отсутствие *референта*.

Эстетике имени собственного нужно не просто ошибиться, чтобы при-вязать себя к структуре репрезентации, хотя в данном конкретном историческом случае ее ошибка крайне серьезна. Эстетика имени собственного строит себя на могиле формы.

Одно из счастливых качеств формы - взятой хотя бы ненадолго в отрыве от референта - есть ее терпимость к многослойности произведения искусства и, следовательно, ее открытость для полисемии. Так называемые новые критики, эти негибкие формалисты, упивались многозначностью и полиреферентностью, доступ к которым открывает игра поэтической формы.

Для искусствоведов имени собственного форма как термин настолько обесценилась (а форма как опыт настолько себя скомпрометировала), что она просто не может больше выступать источником значения. Любое исследование Пикассо-через-имя-собственное начинается с заявления о неправомерности истории искусства как истории стиля или формы. Поскольку эссе Розенблюма о типографике кубизма было написано десять лет назад, оно открывается вынужденным реверансом в сторону формальной интерпретации кубизма и скромно обозначает свою область исследования как «аспект

второстепенного значения», предмет «второстепенных интерпретаций, которые скорее обогатят, чем опровергнут исследования формы»²². Но простая семантика имени собственного, предлагаемая Розенблюмом, не обогащает форму кубистского коллажа - она обедняет и обескровливает ее. Надеясь все в коллаже именами, она отнимает у каждого знака способность иметь свою собственную модальность значения - способность репрезентировать условия репрезентации. Неприятие формального и систематического звучит гораздо более открыто в заявлении Розенблюма о методе. «Конечно, формалистический подход к XIX веку кажется мне давно исчерпанным, - недавно сказал он в своем интервью двум выпускникам. - Он просто скучен... я так устал от него, что и говорить о нем больше не могу»²³.

Эта брюзгливая «усталость» от формы может служить символом ослабленности, постигшей с некоторых пор множество историков и критиков искусства. Вместе с ней распространилось тотально ошибочное понимание процессов сигнификации и сведение визуального знака к нескончаемому пережевыванию имен.

Альберто Джакометти.
Невидимый объект, 1934



«Девушка с полусогнутыми коленями как будто предлагает себя зрителю (эту позу скульптор заимствовал у маленькой девочки, встречавшейся ему на родине, которая так себя вела)». Описывать так «Невидимый объект» Джакометти - значит участвовать в переосмыслении истоков его творчества, начатом самим Джакометти в 1940-х годах. Но для Мишеля Лейриса, писавшего этот текст для выставочного каталога Джакометти 1951 года и рассматривавшего «Невидимый объект» как выразителя простой ясности личного мира, в таком сотрудничестве отразились борения и перемены, потрясавшие послевоенный Париж¹. Ибо это описание есть пощечина Андре Бретону.

Можно ли забыть свидетельство Бретона, которое открывает в мире «Безумной любви» странную, но удивительную волю объективной случайности? Джакометти и Бретон приходят на блошинный рынок, и там обоих «находят» некие, казалось бы, бесполезные предметы, которые они, почти против воли, должны купить. Покупка Джакометти - это угловатая, пугающего вида маска, первоначальное назначение которой не может определить ни Джакометти, ни Бретон². Однако дело не в первоначальном, а в конечном, предельном предназначении. По свидетельству Бретона, для маски таким назначением стало разрешить сомнение, терзавшее Джакометти, когда тот пытался свести воедино части «Невидимого объекта». Бретон пишет:

Похоже, маска появилась для того, чтобы помочь Джакометти преодолеть нерешительность в этом вопросе. Нужно заметить, что здесь находка объекта служит в точности той же цели, что и сновидение: она освобождает человека от его эмоциональных терзаний, успокаивает его и позволяет понять, что препятствие, которое казалось ему непреодолимым, уже устранено³.

То есть, по свидетельству Бретона, мир реальных вещей никак не связан с искусством мимесиса; его предметы ни в каком смысле не являются моделя-

ми для работы скульптора. Напротив, мир есть огромный заповедник, в котором можно напасть на след работы бессознательного, лакмусовая бумага, на которой выступают едкие пятна желаний. Без маски, без сновидения Джакометти не закончил бы «Невидимый объект» - равно как и Бретон без своей находки не смог бы вступить в мир «Безумной любви».

Но швейцарская девочка, о которой позднее вспомнил Джакометти (и за ним Лейрис), никак не связана с этим ключевым примером поразительной объективной случайности. Будучи прямым прототипом для произведения искусства - прототипом, принадлежащим реальному миру, - швейцарская девочка выводит «Невидимый объект» из орбиты сюрреализма и помещает его в мастерскую Джакометти после войны, где художник кропотливо, месяц за месяцем, попытка за попыткой воспроизводит формы позирующей ему натурщицы⁴. Реконтекстуализируя произведение, ассоциируя его с идеями группы его новых друзей и соратников, например с Сартром и Жене, описание Лейриса приближает его к проблематике «Феноменологии восприятия» и отдаляет от проблематики «Сообщающихся сосудов»⁵.

Эта а-хроничность, конечно, неприемлема для историка, поэтому ведущий исследователь Джакометти Рэйнхольд Холь, говоря об этом шедевре довоенного творчества мастера, даже не упоминает о швейцарской девочке. Но тогда и рассказ Бретона выглядит для Холя не менее подозрительным. Он пишет:

Неверно свидетельство Бретона, будто загадочный предмет, найденный на блошином рынке (на самом деле это была одна из первых моделей железной защитной маски, которую носили французские солдаты в первую мировую войну), помог художнику определиться с формой. Джакометти заимствовал стилизованные формы человеческого тела у статуи «Сидящей покойницы» с Соломоновых островов, которую он видел в Этнологическом музее в Базеле, и соединил их с другими элементами искусства Океании, например с птицеподобным демоном смерти⁶.

Несмотря на уверенную интонацию Холя, аргументы, которые он приводит в пользу своей гипотезы, скудны и неубедительны. В 1963 году в одном интервью Джакометти заводит речь о макете дома туземцев из Океании, выставленном в базельском музее⁷. Женская фигура с Соломоновых островов выставлялась в тех же залах в начале 30-х, когда экспедиция, нашедшая эту статую на островах, привезла ее в Швейцарию; это дает Холю возможность предполагать, что Джакометти был хотя бы знаком со статуей⁸. Деталь, особенно созвучная гипотезе Холя, - схематичная подпорка-рама, поддерживающая фигуру полусидящей женщины: такая конструкция типична для этого типа скульптуры, а вне его практически не встречается⁹. Поскольку своей мощью работа Джакометти частично обязана загадочному соотношению между фигурой с полусогнутыми коленями и структурными элементами, которые как бы окружают ее - плоскостью, расположенной перед фигурой,

Фигура.

Бугенвиль, Соломоновы острова,
раскрашенное дерево.



против ее голеней, и той самой подпоркой за ее спиной, - и поскольку такая конструкция была бы «неестественна» для натурщицы в мастерской, всегда присутствовала вероятность, что прототипом «Невидимого объекта» послужило другое произведение искусства. Благодаря подпорке, благодаря своей позе, благодаря выдавшейся вперед голове и очерку груди статуя с Соломоновых островов, которую Холь выдвигает в качестве возможного прототипа, кажется логичной кандидатурой на этот пост¹⁰.

Когда Холь объявляет статую с Соломоновых островов прототипом «Невидимого объекта», за этим утверждением стоит целый пласт знания о значении примитивного искусства для творчества Джакометти в годы, предшествовавшие 1934-му. Примитивизм был краеугольным камнем для Джакометти в его преодолении как классической скульптурной традиции, так и кубистских конструкций, появившихся в его работе в начале 1920-х в качестве единственной логичной альтернативы. Творческая зрелость Джакометти наступила именно тогда, когда он открыл в себе умение придумывать скульптуру, очень тесно связанную с примитивными первоисточниками. Спустя всего два года после того, как он покинул студию Бурделя, Джакометти смог сделать по-настоящему «свою» крупную скульптуру - своеобразием же своим она была обязана именно своей близостью к искусству африканских племен.

«Женщина-ложка» 1927 года не просто использует модный тогда *style*



Альберто Джакометти. *Пара*, 1926 г.

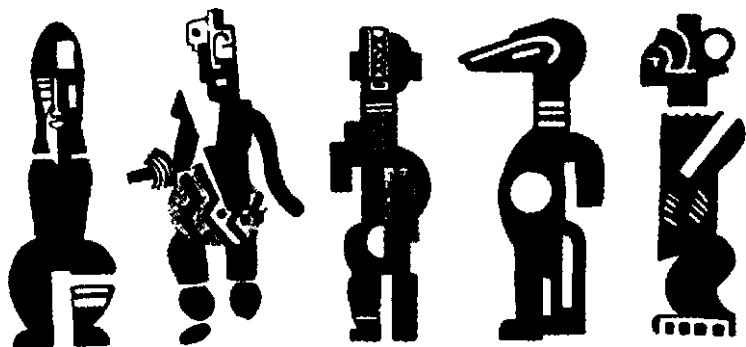
negre, который влиял буквально на все, от мебели Ар Деко до театральных декораций Леже 20-х годов, и которому Джакометти отдал дань годом раньше в скульптуре «Пара»¹¹. Наложение декоративной экзотической детали на стилизованный плоский фон - это формальная стратегия, которую можно назвать Негр Деко; именно она присутствует в «Паре», создавая в этой работе некую общую африканско-примитивистскую атмосферу, но не отсылая ни к какому конкретному скульптурному прототипу¹². Но «Женщина-ложка» знаменует собой переход к гораздо более глубокой структурной ассимиляции африканской резьбы по дереву. В «Женщине-ложке» скульптор использовал метафору, которой определяется форма ковшей для зерна африканского племени дан. В этих ковшах черпало оформляется в виде нижней части женского тела, предстающего как вместилище, сосуд, полный резервуар¹³. Джакометти мог видеть их в годы, предшествовавшие 1927-му. Шесть таких ложек из коллекции Поля Гийома выставлялись на большой выставке искусства Африки и Океании в парижском Музее декоративных искусств зимой 1923/24 года¹⁴. Перевернув метафору, из «ложки в форме женщины» сделав «женщину в форме ложки», Джакометти смог усилить смысл метафоры и универсализировать ее, обобщив и абстрагировав изначально натуралистичные формы африканского резного ковша. Взяв из африканского прототипа образ женщины, которая вся - утроба, Джакометти сблизил изящество формы африканского ковша и брутальность неолитических каменных венер¹⁵.

Посредством этого дифирамба первичному назначению женщины, спетого при помощи примитивизированной формы, Джакометти занял самую авангардную из позиций. Он оказался союзником визуального авангарда с его тогдашним агрессивным антизападным настроем, который выражал, например, Жорж Анри Ривьер, будущий заместитель директора музея ТрокADERO: в первом томе *Cahiers d'art* Ривьер опубликовал настоящий панегирик археологии - «дочери гуманизма, могильнице своего отца»¹⁶. Начав с бесстрашного утверждения, что чудо древнегреческого искусства себя исчерпало, Ривьер заявляет, что если бы сейчас Луи Арагон и Жан Люрса отправились в Испанию, то они, в отличие от своих отцов, стремились бы прежде всего попасть не в Прадо, но в пещеры Альтамиры. «Женщина-ложка», появившаяся одновременно с этими словами, выступает их подтверждением.

Но «Женщина-ложка» - это и кое-что еще. Второе крыло интеллектуального авангарда определило бы ее стиль как «мягкий» примитивизм, примитивизм, целиком ушедший в форму и поэтому утративший свою мощь. В самом деле, ассоциировать «Женщину-ложку» с *Cahiers d'ait* значит помещать ее в контекст формальной концепции примитива, которую высказывает, например, Кристиан Зервос, когда называет Бранкузи самым успешным скульптором послевоенного периода. В 1929 году, в разгар всеобщего увлечения негритянской культурой, Зервос писал: «Бранкузи прошел все до-

роги, которые ему открыли негры и которые привели его к чистой форме»¹⁷. В «Женщине-ложке» и чувство масштаба, и уровень упрощения формы, которого удалось достичь Джакометти, появились несомненно как результат знакомства автора с работами Бранкузи.

За год до того, как Джакометти сделал эту скульптуру, Поль Гийом опубликовал книгу, ставшую высшей точкой в стремлении 20-х годов встроить примитивное искусство в свой эстетический контекст¹⁸. «Примитивная негритянская скульптура», замыслом своим обязанная Альберту Барнсу, написанная в Фонде Барнса и опубликованная на английском языке, в качестве единственного своего реального предшественника упоминает анализ формальной структуры африканского искусства, сделанный Роджером



Фернан Леже. Этюд к «Сотворению мира», 1924 г.

Фраем¹⁹. Гийом активно участвовал в парижской художественной жизни, поэтому его книга, несомненно, была хорошо известна в Париже еще до ее издания на французском языке, и конечно, одна из приведенных в книге иллюстраций могла повлиять на образ женщины-ложки, который вынашивал Джакометти.

Утверждая, что в любом произведении африканского искусства можно найти решение той или иной формальной проблемы, «Примитивная негритянская скульптура» представляет каждый свой объект как «ритмическое, изменчивое развитие той или иной темы в массе, линии или поверхности» – так в ней описывается, как пластический гений скульптора-дикаря вначале артикулирует геометрические формы, а затем соединяет их. От начала и до конца текста авторы настаивают на непрерывном присутствии воли к искусству, эстетического порыва, который они считают изначальным и первобытным. Этот инстинкт рождается раньше любых идей, религиозных или каких бы то ни было еще, он свойствен всем детям всех рас, а также «детям» рода человеческого: дикарям. А значит, через игру западного ребенка

с красками, карандашами и пластилином можно выйти на те процессы, что лежат в основе примитивного искусства. Убежденно заключая, что «таким образом, нетрудно представить себе последовательное развитие негритянского искусства из свободной, наивной игры эстетического импульса», Гийом вместе со всем художественным сообществом своего времени пытается самым эйфорическим образом эстетизировать психологию детства и развития, чему примером многие высказывания 1920-х годов²⁰. Он ставит себя в один строй с психологом Люке.

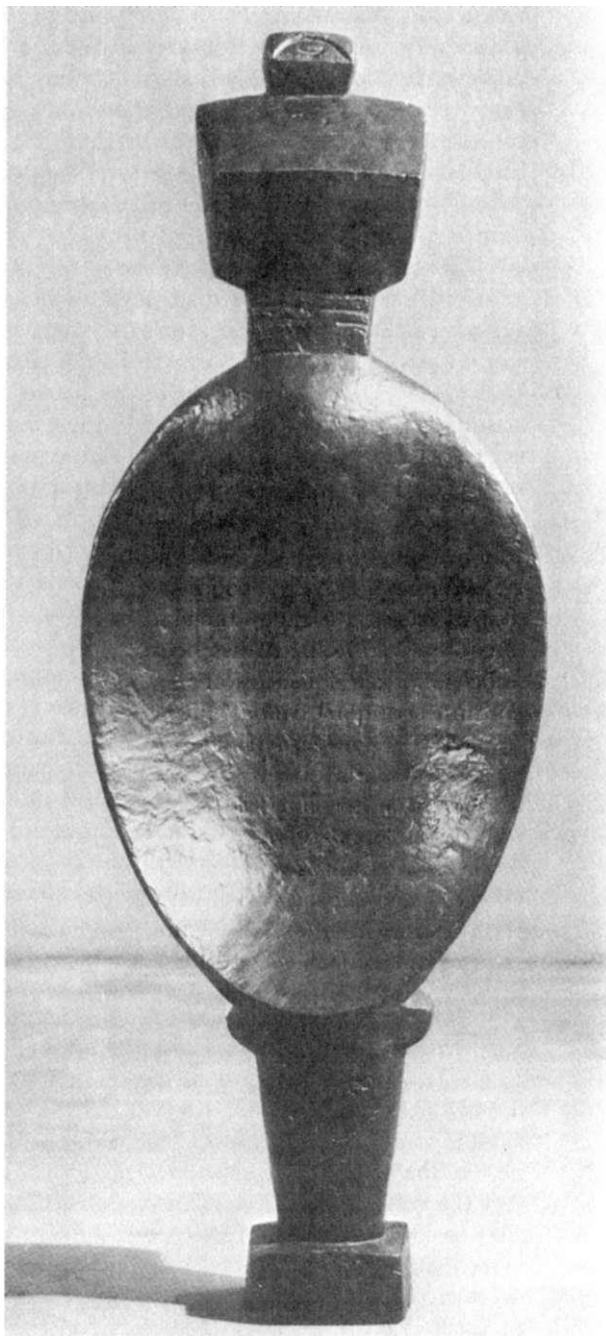
Люке считал, что творчество детей и творчество дикарей принадлежат к одной категории, которая оспаривает ценности «цивилизованного» искусства; несомненно, именно это утверждение заинтересовало Жоржа Батая и было причиной того, что Батай рецензировал книгу Люке в журнале *Documents*²¹. Однако позиция Батая резко противоположна мягкому и сдержанному мнению Люке о силах, определяющих развитие примитивного искусства, и это расхождение позволяет нам оценить всю ярость атаки, с которой то крыло радикального авангарда, к которому принадлежал Батай, обрушилось на сторонников позиции «искусство для искусства» применительно к примитивному творчеству. Поскольку, как я покажу ниже, мнение Батая сыграло значительную роль в том, как формировались окончательная позиция Джакометти и его отношения с примитивным материалом, имеет смысл прислушаться к критике Люке Батаем.

Люке утверждает, что ребенок *не* реализует какой-либо изначальный творческий замысел, но лишь получает чистое удовольствие от утверждения своего присутствия, водя грязными пальцами по стене или покрывая каракулями лист бумаги. Уже после создания этих следов ребенок начинает наделять их части репрезентативной ценностью. «Интерпретируя» им же сделанные каракули, ребенок неожиданно обретает способность намеренно повторять их очертания. Основа его интерпретации крайне схематична, она построена на связывании рисунка с идеей предмета - то есть на концептуализации, а не на сходстве. Поэтому Люке называет примитивное творчество «интеллектуальным реализмом», а термин «визуальный реализм» отдает на откуп Западу с его мимесисом, которым занимаются взрослые.

Как считает Люке, доисторическая пещерная живопись развивалась по той же схеме, что и рисование современного ребенка: сначала случайные мазки, потом постепенный переход к осознанному повторению тех или иных контуров, наконец, фигуративное изображение. Сходство с предметами внешнего мира, в какой-то момент «опознанное» в нефигуративной мазке, со временем совершенствуется и усложняется.

По теории Люке, художественный импульс - желание рисовать - рождается из абсолютной свободы и удовольствия; именно этот инстинкт первичен, а не желание изобразить реальность. На этом фундаменте постепенно выстраивается умение приводить «мазню» в соответствие с условиями репрезентации, и так развивается «система» визуального творчества, при-

Альберто Джакометти.
Женщина-ложка, бронза,
1926 г.



Ложки.

Либерия или Берег Слоновой Кости,
дерево.



чем ее характерные свойства одинаковы на всей территории примитивного искусства, будь то рисунки детей, граффитистов, аборигенов или крестьян. Такие свойства, как изображение лиц в профиль, но с двумя глазами и двумя ушами; или изображение домов и тел прозрачными, так что видно то, что внутри их; или свободное сочетание в одном рисунке вида сбоку и сверху, - все они остаются неизменными от начала и до конца практики «интеллектуального реализма». Если верить Люке, умение появляется в качестве бесплатного приложения к удовольствию.

Конечно, хронология развития доисторического искусства не соответствует жизнерадостному прогрессивизму Люке. Живопись пещеры Ласко с ее поразительным натурализмом предшествует гораздо более грубым и более молодым рисункам. Однако Батай привлекает внимание читателя к этому явному конфузу в рассуждениях Люке вовсе не из соображений исторической точности, а чтобы высказать утверждение, которое стало краеугольным камнем его мысли в бытность Батай редактором *Documents* и над которым он работал и много после. Батай указывает на то, что в рисунках одного периода люди и животные изображаются по-разному. Батай пишет:

Олень, бизон или лошади изображены настолько подробно, что, если бы нашему взору предстали столь же точные изображения самих людей, эта самая странная из аватар человечества сразу же перестала бы быть самой непостижимой. Но рисунки

и скульптуры, изображающие оринокцев, почти все бесформенны [informe] и куда менее человекоподобны, чем изображения животных; иные, вроде готтентотской Венеры, - просто уродливые карикатуры на человека. Это же несоответствие ветречается и в магдаленский период²².

Исходя из того, что «это жестокое, калечащее искусство ограничено изображением человеческого тела», Батай настаивает на том, что это преднамеренно, что оно есть некий первобытный вандализм, проявившийся в изображениях людей. Люке считает источником желания рисовать мирный принцип удовольствия; Батай же хочет заменить его деструктивностью. Когда ребенок мажет пальчиками стену или царапает карандашом бумагу, он реализует свое желание калечить фон. В каждой последующей (из перечисленных Люке) стадии развития Батай видит исполнение нового желания увечить и деформировать то, что находится перед глазами: «Искусство - поскольку это несомненно искусство - идет путем последовательных разрушений. Поэтому инстинкты, которое оно высвобождает, - это садистские инстинкты»²³.

Чтобы обобщить явления садизма в детских рисунках и в пещерном искусстве, Батай использует термин *alteration*²⁴, и это слово, с его двусмысленностью, весьма характерно для Батая. Оно происходит от латинского *alter*, которое может означать и изменение состояния, и изменение во времени (усложнение, например), оно связано с разветвленной семантикой развития и вырождения. Батай указывает, что *alteration* может обозначать и трупный распад, и «переход в совершенно иное состояние, в состояние *tout autre*, то есть священное - как это может произойти, например, с духом»²⁵. Таким образом *alteration* - как Батай обозначает первичный порыв человека к саморепрезентации - оказывается понятием, ведущим одновременно и вверх, и вниз: так же, как *altus* и *sacer*, двусмысленные первичные понятия, бывшие предметом интереса Фрейда. Первичное, изначальное оказывается непостижимо многогранным, оно расколото неустраимой двойственностью, лежащей у истока всех вещей, - эта двойственность была дорога Батаю, чья мысль сродни ницшевской. Подрывая логику, для которой высокое и низкое, священное и мирское являются полярными противоположностями, эта игра противоречий делает возможной истину, которую никогда не уставал повторять Батай: что насилие исторически заложено в самом сердце священного; что сама мысль о творчестве, чтобы быть подлинной, должна одновременно являть собою опыт смерти; и что ни одно мгновение истинного экстаза не может не быть мгновением столь же предельной жестокости²⁶.

Батай хорошо понимает, что цивилизованный западный человек желает оставаться в неведении о присутствии насилия в древних религиозных практиках и поэтому может либо не замечать деформированных антропоморфных фигур на стенах пещер, либо не задумываться об их значении, вплоть до того, чтобы эстетизировать все африканское искусство в целом.

В своем первом эссе о первобытной цивилизации Батай отметил это нежелание ученых признавать любые отталкивающие или жестокие черты, которыми те или иные народы наделяли своих богов. Эссе, вошедшее в сборник статей по этнографии, выпущенный к открытию первой крупной выставки искусства доколумбовой Америки в Париже (1928), называлось «L'Amérique disparue» («Исчезнувшая Америка»), и в нем Батай пытался понять, какая реальность стояла за карикатурно уродливыми, монстрообразными изображениями ацтекских богов²⁷. Хотя знакомство Батая с культурой доколумбовой Америки оставалось довольно поверхностным, его выводы оказались пророческими, что подтверждает много лет спустя этнограф Альфред Метро²⁸. Ибо в этих изображениях Батаю удалось увидеть присутствие злобных и хитрых богов, богов-трикстеров, в служении которым безжалостная жестокость соединялась с черным юмором, порождавшим культуру бреда:

Вне всякого сомнения, никогда человеческое безумие не доходило до более кровавой эксцентричности: среди бела дня беспрестанно совершались преступления, чтобы только исполнить насланные богами кошмары, умиротворить духов ужаса! Людо-едские трапезы жрецов, обряды, творившиеся над трупами, и реки крови, - немало исторических событий напоминают оглушительные оргии, вышедшие из-под пера маркиза де Сада²⁸.

Такие скачки от Мексики к де Саду были типичны для этнографической мысли 1920-х годов (особенно для круга, сгруппировавшегося вокруг Марселя Мосса) с ее особенным интересом к яростным и жестоким обрядам Африки, Океании и обеих Америк.

Но, говоря о присущей ацтекам ненасытной жажде крови, об их жертвенных обрядах, когда жрец, разрезав грудь живой жертвы, вынимал из груди сердце и поднимал его, еще трепещущее, над алтарем, Батай подчеркивает «поразительно радостное настроение этих ужасов». Как и в случае с понятием *alteration*, ацтекские обряды жертвоприношений заключают в себе двойственность, которая есть условие, делающее возможным опыт священного. Сравнивая ацтекскую культуру с культурой инков, которую он считал косной и бюрократизированной, Батай пишет: «Мехико был не только самой кровавой бойней для людей. Это был еще и богатый город, настоящая Венеция с каналами и мостами, с разукрашенными храмами и прекрасными цветущими садами»³⁰. Это была культура крови, дававшая жизнь и цветам, и мухам.

Если Джакометти в 1926 и 1927 годах отталкивался от такого представления о примитивном искусстве, которое ближе к концепции Люке, то к 1930 году, когда была опубликована «Исчезнувшая Америка», он перешел на сторону Батая. Ибо за это время Джакометти вошел в круг, который выпускал *Documents*.

В 1928 году, спустя год после завершения «Женщины-ложки», Джакометти впервые принимал участие в выставке. Он выставил две работы из серии уплощенных голов и фигур, сделанной в этом году, – объекты, в которых фронтальность «Женщины-ложки» вышла на новый уровень простоты и изящества. Как и для всех адептов эстетизирующего отношения к примитивному искусству, доклассические скульптуры стали для него моделями, примерами абстрагирования и упрощения форм. Присутствие этих моделей в его работах было очевидно для любого зрителя. Цервос, один из первых комментаторов творчества Джакометти, говорил о его связи с древним искусством Кикладских островов³¹.

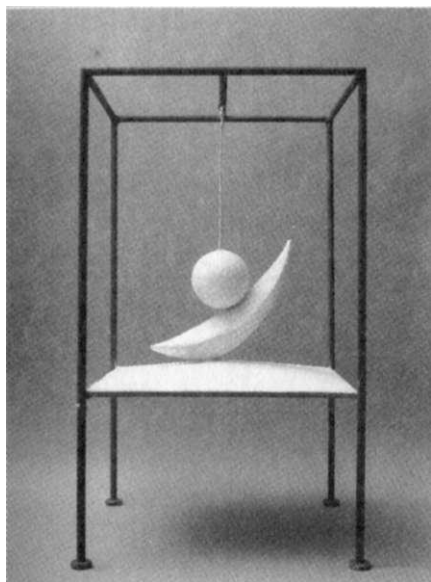
Именно эти два объекта заметил Андре Массон и попросил Джакометти о встрече. Сразу после этого началась инициация скульптора в группе, в которую входили Массон, Деснос, Арто, Кено, Лейрис и Батай; она была известна как группа сюрреалистов-диссидентов, и интеллектуальным центром ее был журнал *Documents*. Поскольку редакторами *Documents* были Батай, в то время усиленно развивавший этнографическую теорию, сформулированную Марселем Моссом в его семинарах в *Ecole des Hautes Etudes*³², Мишель Лейрис, к 1931 году ставший этнографом, и Карл Эйнштейн, опубликовавший в 1915 году книгу о примитивной скульптуре, интерес журнала к данному предмету был очевиден. В это время стартовала тесная и долгая дружба Джакометти с Лейрисом, под влиянием которой Джакометти ознакомился в подробностях не только с этнографией, но и с тем, как ее понимала и как с ней обращалась группа авторов *Documents*³³. В 1930-м, в конце своего «периода инициации» в группе *Documents*, Джакометти создает «Подвешенный шар». Скульптура, которая произвела фурор среди ортодоксальных сюрреалистов, моментально обеспечив Джакометти контакт с Бретоном и Дали, скульптура, с которой среди сюрреалистов началась мода на объекты с эротическим подтекстом, – она все же связана с сюрреализмом гораздо менее тесно, чем с Батаем³⁴.

Морис Надо вспоминает первую реакцию, вызванную «Подвешенным шаром»: «Всякий, кто видел этот объект в действии, испытал мощное, но неопределенное сексуальное чувство, подобное бессознательному желанию. Это было вовсе не чувство удовлетворения, но чувство беспокойства, сходное с мучительным предчувствием неудачи»³⁵. Эта эротическая машина, «Подвешенный шар», есть, как и «Большое стекло» Дюшана, машина для разъединения полов, для неисполнения желания. Но в «Подвешенном шаре» его садизм более очевиден, чем в «Новобрачной, раздетой холостяками». Скольжение, которое в этой скульптуре соединяет надрезанный шар и его партнера-полумесяц, означает не только ласку, но и акт разрезания – воспроизводящий, например, ошеломляющую сцену из начала «Андалузского пса», когда бритва разрезает открытый глаз³⁶.

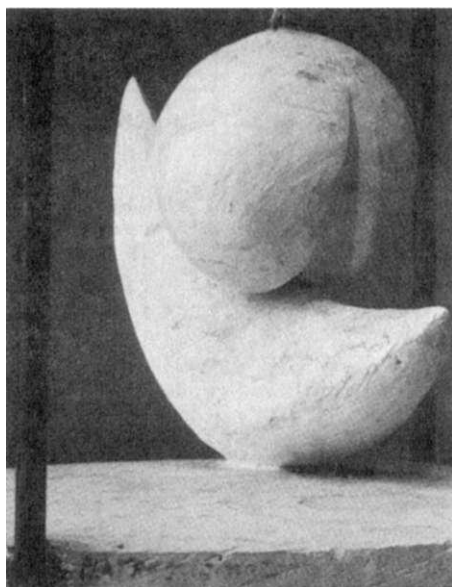
В этом двойном жесте, воплощающем одновременно любовь и насилие, скрыта фундаментальная двойственность, раздвоение сексуальных ролей элементов скульптуры. Полумесяц, на который опустился шар, играет, с од-

ной стороны, женскую роль; с другой стороны, напряженный и острый полумесяц - это фаллический инструмент агрессии, вспарывающий нежную округлость шара: это не только бритва из «Андалузского пса», но и рог быка из «Истории глаза» Батая, рог, пробивающий глазницу матадора, убивающий его и вырывающий его глаз³⁷.

И еще полумесяц может быть заместителем фаллоса и быть также связанным с миром священного насилия, интерес к которому к 1930 году стал для Джакометти и Батая общим. Форма полумесяца повторяет форму резных камней, использовавшихся древними мексиканцами при игре в мяч.

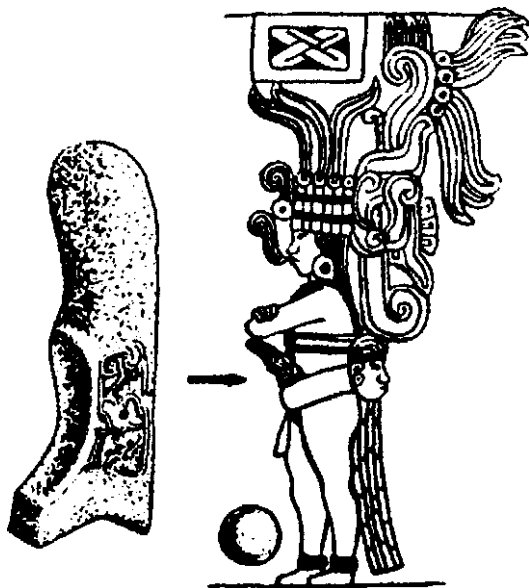


Альберто Джакометти.
Подвешенный шар, 1930 г.



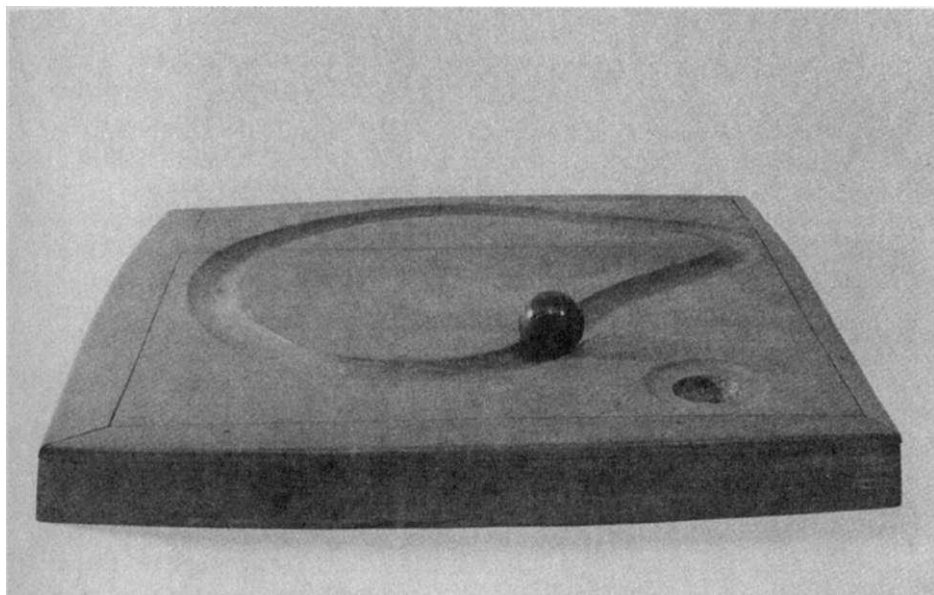
Альберто Джакометти.
Подвешенный шар, деталь

Почти нагие игроки носили - как считается, для защиты - эти каменные полумесяцы. По правилам игры бить по мячу можно было только коленями или ягодицами, а сами названия этой игры подчеркивали инструментальность ягодиц (например, в составленном Молиной в 1571 г. словаре языка нахуа мы находим: *ollama* - играть в мяч ягодицами; *olli* - смола бальзамических деревьев, из которой изготавливают мячи для игры ягодицами)³⁸. Как и все остальное в столь любимой Батаем Мексике, тольтекская игра в мяч соединяла в себе веселье и жестокость: сохранились свидетельства о том, что игроки получали от мяча кровавые раны и иногда даже умирали прямо на игровом поле. Использование ягодиц для удара по мячу придавало игре

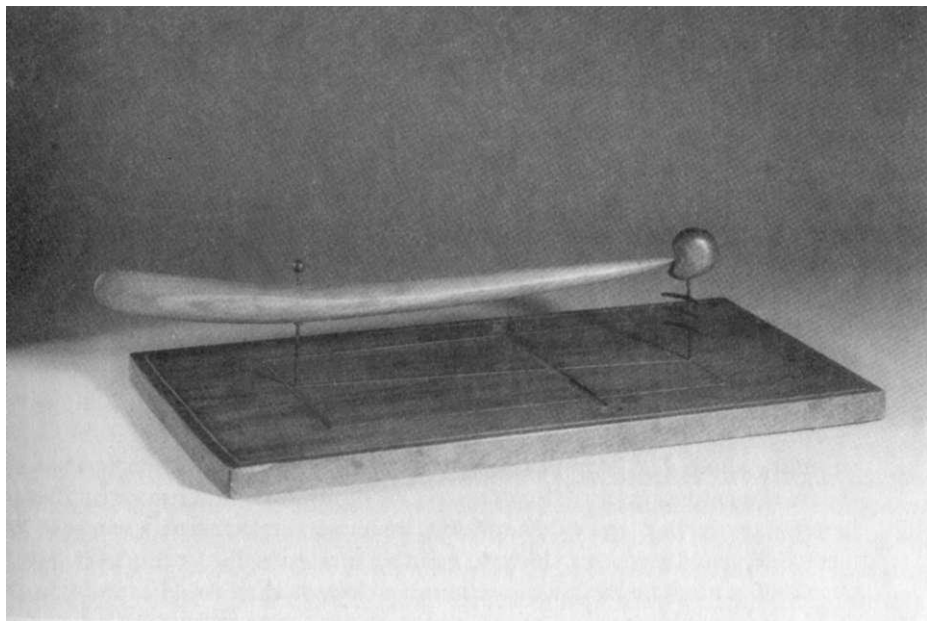


дополнительный гомоэротический оттенок. Если, как я предполагаю, мексиканская игра в мяч повлияла на формирование идеи «Подвешенного шара» - а ведь сразу после этой скульптуры Джакометти начинает воспринимать саму скульптуру как поле для игры в мяч или игровую площадку, что отразилось в его работах: «Острием в глаз», «Замкнутый круг» и «Оп jeu plus» («Игра окончена»), - то к кругу сексуальных смыслов «Подвешенного шара» необходимо добавить и «третий пол».

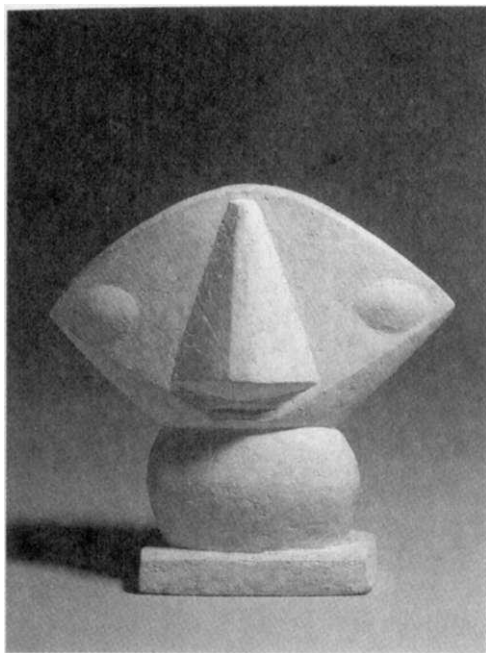
Уже в ранних скульптурах Джакометти отразился его интерес к искусству доколумбовой Америки, а также Африки и Кикладских островов. Жак Дюпен, чье исследование было завершено еще при жизни скульптора, сообщает, что ранними «экзотическими» источниками, которые использовал Джакометти, были Африка, Океания и Мексика³⁹. Две его ранние работы являются очевидными свидетельствами знакомства Джакометти с мексиканской культурой - «Человек, сидящий на корточках» (1926) и гипсовая «Голова», сделанная, возможно, даже раньше; в третьей скульптуре, «Час следов» (1930), прослеживается не только эстетическая отсылка к Мексике, но и, вполне в батаевском ключе, опыт этоса ацтекской культуры. Образность «Исчезнувшей Америки» и других статей об ацтекской культуре, публиковавшихся в *Documents* - а Джакометти не расставался с полной подшивкой *Documents* до конца жизни⁴⁰, - позволяет рассматривать «Час следов» как экстатический образ человеческого жертвоприношения. Человеческая фигура в верхней части работы, рот которой искажен то ли экстати-



Альберто Джакометти. *Замкнутый круг*, 1931 г.



Альберто Джакометти. *Острием в глаз*, 1932 г.



Альберто Джакометти.

Голова, 1925 г.

ческим наслаждением, то ли болью (или, как сказал бы Батай, и тем и другим одновременно), стоит на алтаре, под которым подвешено вырванное из тела сердце⁴¹.

Непосредственно вслед за «Часом следов» появился «Подвешенный шар». Эти две работы структурно объединяет общая для обеих игра с подвешенным элементом, свисающим с каркаса-клетки. В контексте идей, которые в то время связывались с ацтекской культурой, эти скульптуры могли быть также тематически связаны. Но, вне всякого сомнения, обе можно связать с подробными записями Джакометти о его же собственных мыслях на темы садизма и насилия. Такой текст, как «Hier, sabler mouvants» («Вчера, зыбучие пески»), с его фантазиями о насилии («весь лес звенел от их криков и стонов») и убийстве, хотя и был опубликован впервые в журнале Бретона, имеет мало общего с сюрреалистической доктриной конвульсивной красоты⁴². Связан он с Жоржем Батаем, чья литература и чьи исследования словно бы дали Джакометти разрешение выразить письменно эти brutальные фантазии. Подобно пожизненной привязанности Джакометти к журналу Батая, его увлеченность текстами о насилии - в числе которых эссе о Жаке Калло или «Мечта, сфинкс и смерть Т.» - продлилась много после 1930-х и после его размежевания с сюрреализмом. И структура, и образный ряд этих текстов часто заставляют вспоминать Батая⁴³.

Ранее я упомянула, что понятие *alteration* созвучно мысли Батая, так как

его значение определяется первичным противоречием и означающее постоянно колеблется между двумя полюсами. Такое же колебание значения (или, из-за присущей ему сложности, правильнее было бы говорить о «миграции значения») происходит в «Подвешенном шаре». Ибо, хотя эта скульптура имеет структуру бинарной оппозиции двух полов, мужского и женского, отношения которых - противоположность и контраст, но значение каждого из них не закреплено. Каждый элемент можно считать символом либо мужского, либо женского пола (а шар, помимо того, что его можно интерпретировать как мужское яичко, может иметь и дополнительную семантику, в которой он означает ягодицы или глаз - ни то, ни другое не определяется полом). Идентифицировать любой из двух элементов скульптуры, определить его роль в любом из вариантов интерпретации этой работы можно лишь в его соотношении с элементом-партнером; и эти интерпретации кружатся в непрестанно меняющемся водовороте взаимоотношений, вращаются от метафоры гетеросексуального соития к вариантам трансгрессивной сексуальности - мастурбации, гомосексуальности, садизму - и обратно. Заметим, что трансгрессия, скрытая в семантике скульптуры, отдаляет ее от Бретона, стойкого противника сексуально перверсной и довольно монотонной формальной *jeux d'esprit* в вариациях человеческого тела у Пикассо в конце 20-х, с которыми часто сравнивают «Подвешенный шар»⁴⁴. В своем непрерывном движении, в своем постоянном *alteration* эта игра значений воспроизводит в пространстве символического буквальное движение маятника часов.

Хотя *alteration* в «Подвешенном шаре» происходит постоянно, оно все же подчиняется некоему правилу, которое задают возможности метафорической экспансии двух элементов - сферы и полумесяца - и колебания их сексуальных ролей. Эта эротическая игра внутри структурно замкнутой системы подчиняется демонической логике «Истории глаза» Батая. В повести Батая, которая, как показывает Барт, есть действительно история предмета - глаза - и того, что происходит с ним (а не с героями повести), созданы условия миграции, в которых предмет приходит к своему концу через разнообразные словесные состояния. Как округлый предмет, глаз проходит через ряд метафор, в которых в разных местах повести его замещают другие округлые предметы: яйца, бычьи семенники, солнце. Как предмет, содержащий жидкость, глаз в то же время порождает вторую серию метафор, взаимосвязанную с первой: желток яйца, слезы, моча, сперма. Из этих двух метафорических серий возникает система комбинаций, их составляющие могут сочетаться и образовывать почти бесконечное множество образов. Солнце, оно же в метафорах глаз и желток, может называться «мягкой влажностью», а Млечный Путь «забрызган звездной спермой и небесной мочой». Однако правильнее будет считать эти два метафорических ряда двумя цепочками означающих, «поскольку для каждой из них очевидно, что каждое слово в ней - не что иное, как означающее для другого, соседнего



Альберто Джакометти.

Голова, 1934 г.

слова»⁴⁵. Звено одной цепочки соединяется со звеном другой; и эта бесконечность комбинаций представляет собою машину для производства образов; но здесь важно заметить, что благодаря логическим ограничениям, управляющим цепочками, в их «встречах» нет ничего сюрреалистического – они соединяются не случайно.

Эти метафорические подмены производят не только порядок эротического действия в повести, но и словесную ткань, по которой ведется повествование. И этот аспект «Истории глаза» тоже важен для нашего сравнения повести с «Подвешенным шаром». Ибо история глаза, понимаемая как развертывание цепи метафор, не есть история глаза в собственном смысле. Лишенная точки отсчета в реальном мире, лишенная первичного момента, от которого начинались бы метафорические трансформации, который даровал бы им и отправную точку, и смысл, эта история не содержит привилегированного термина. Барт о ее структуре говорит: «У ее парадигмы нет начала нигде». Поскольку сексуальная роль глаза остается предельно двойственной (круглый, фаллический), мы не можем вычленить скрытую в глубине повествования единую сексуальную фантазию, которая дала бы нам первоначальное значение. «Нам не остается никаких возможностей, кроме как размышлять о метафоре совершенной сферы в «Истории глаза»: каждая из ее составляющих всегда есть означающее другой составляющей (и ни одна из них не является простым означающим) и этой круговой поруке нет конца»⁴⁶.

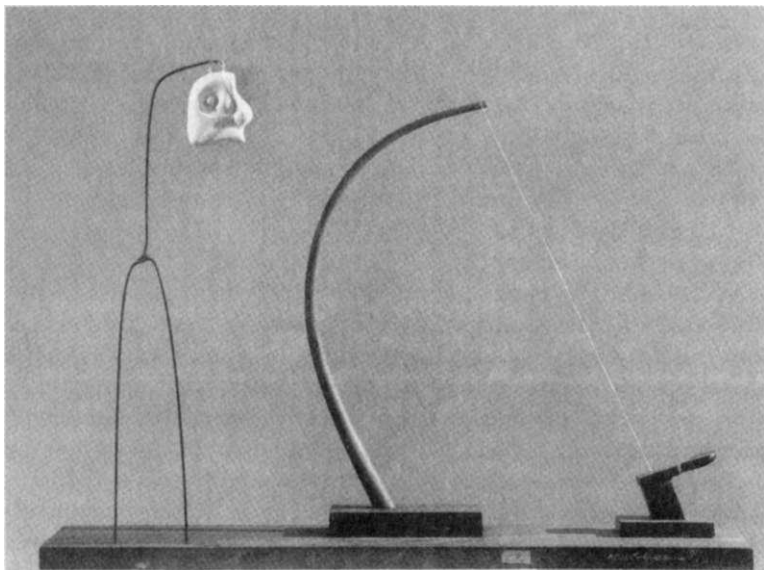
Эта круглая фалличность, этот коллапс различия между собственно мужским и собственно женским, это стирание различий играют для логики ту же роль, что для эротики - перверсии: они трансгрессивны. Как объясняет Батай в *Documents*, говоря о значении слова *informe*. задача философии - убедиться, что всё обладает своей собственной формой, своими установленными границами, своими пределами. Но некоторые слова, в том числе *informe*, служат противоположной цели. Их задача - деклассифицировать, сорвать «математическое покрывало», которое философия набрасывает на все сущее. Выходя напрямую в бесформенность, в коллапс различий, *informe* «говорит, что мир - это нечто вроде паука или плевка [crachat]»⁴⁷. *Informe* означает то, что рождается в результате *alteration*, когда значение и ценность сходят на нет, но не в результате противоречия - это было бы простой диалектикой, - но в результате разложения: распада границ терминов, смешения в трупную одинаковость - а это трансгрессия. Круглая фалличность есть разрушение значения/бытия. Это не значит, что предметы и образы в «Истории глаза» или в «Подвешенном шаре» в буквальном смысле слова не имеют формы и напоминают плевки, это скорее значит, что действие, которое они производят, - это стирание различий. Они машины для этого стирания.

Целью батаевской рубрики «Словарь» было показывать работу, которую производят слова⁴⁸. У его журнала *Documents*, частью которой был «Словарь», тоже была своя «работа», и частью этой работы было использовать этнографические данные для трансгрессии границ искусства с его системой категорий, основанной на понятии *формы*. Таково «жесткое» использование примитивного искусства, в отличие от того, что я выше назвала «мягким», или эстетизированным взглядом на него. Оно, конечно, не ограничивается простым заимствованием той или иной формы из перечня первобытных предметов - такому заимствованию учили в 1920-е годы даже студентов художественных училищ (особенно в декоративных искусствах)⁴⁹. Оно использует понятие «примитивного» в расширенном смысле (хотя очень внимательно относится к этнографическим подробностям), чтобы опутать искусство сетью - сетью резко антиидеалистической и антигуманистической. Батай заканчивает свою статью «Примитивное искусство» упоминанием современного искусства, к которому он благосклонен, искусства, которое «весьма быстро прошло процесс распада и разрушения, который для большинства людей был бы так же болезнен, как если бы они стали свидетелями распада и гниения трупа»⁵⁰. «Интеллектуальный реализм» - эстетизированная когнитивная структура, предложенная Люке, сама многим в себе обязанная ранним статьям в защиту живописи кубизма⁵¹, - по мнению Батая, имеет не больше отношения к этим «картинам распада», чем к скульптуре вообще. Когда в *Documents* наступает очередь Батая осмыслить творчество Пикассо, он делает это в эссе, озаглавленном «Гнилое солнце»⁵².

Только приняв во внимание это расширенное понятие «работы», которую проделывает для сюрреалистов-диссидентов примитивное искусство,

мы можем размышлять о красоте «Подвешенного шара» или судить о возможных источниках и прототипах «Невидимого объекта». В начале 30-х годов была выработана разветвленная семантическая сеть примитивного, и в этой сети такая скульптура, как «Невидимый объект», обрела множество взаимосвязанных отсылок, согласуясь не только с гипотезами Холя о ее происхождении, но также и с утверждениями Бретона и Лейрису и с многими другими условиями, повлиявшими на создание этого произведения.

Если начать с предположения Лейрису о швейцарской девочке, которая в контексте творчества Джакометти периода «Невидимого объекта», пожалуй, самый сомнительный из возможных прототипов, то очевидно,

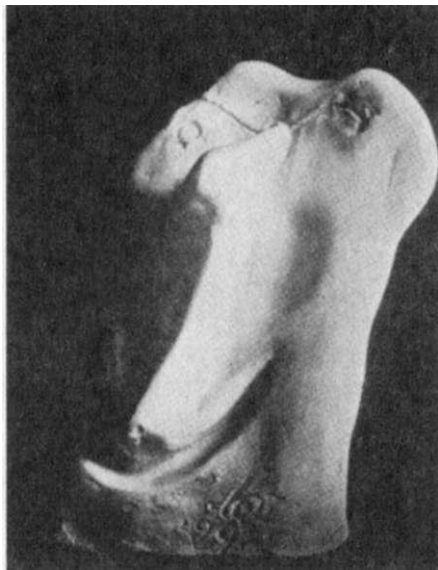
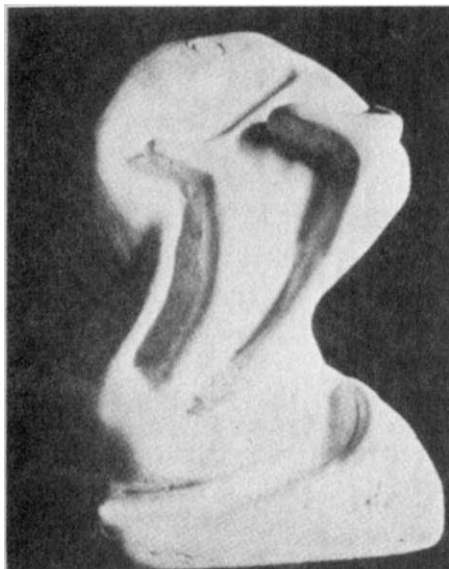


Альберто Джакометти. *Цветок в опасности*, 1933 г.

что она в общем не выпадает из круга обстоятельств, обусловивших создание этой скульптуры. Бретон сообщает, что на первой стадии работы голова скульптуры, место которой потом заняла найденная на блошином рынке маска, была плоской и неопределенной, хотя такая черта, как глаза-колеса - правый целый, левый разбитый, - перешла и во вторую, и в третью версию⁵³. Незадолго до «Невидимого объекта», в 1934-м, Джакометти выполнил гипсовую голову, которая совпадает с описанием Бретона и, несомненно, является этюдом к первоначальному замыслу головы статуи. Хотя в окончательном варианте все черты четки и определены, а гипсовый этюд выглядит неуверенным и почти бесформенным, эти две версии объединяет

(помимо круглых глаз) то, что обе головы - это маски⁵⁴. Ибо гипсовая голова - это явная копия с одной из карнавальных масок, которые фотографировал Жак-Андре Буаффар и репродукции которых в *Documents* сопровождали текст Жоржа Лимбура «Eschyle, le Carnival et les Civilises»⁵⁵.

Декорация, в которой разворачивается размышление Лимбура о карнавале, - это кишаший людьми большой магазин, где автор видит, как маленькая девочка робко берет в руки карнавальную маску мужчины-бородача, надевает ее и превращается в этакую Лолиту, игриво проводящую языком по картонным губам маски. Яркое описание этой «уличной Саломеи» могло навести скульптора на воспоминание о швейцарской девочке.



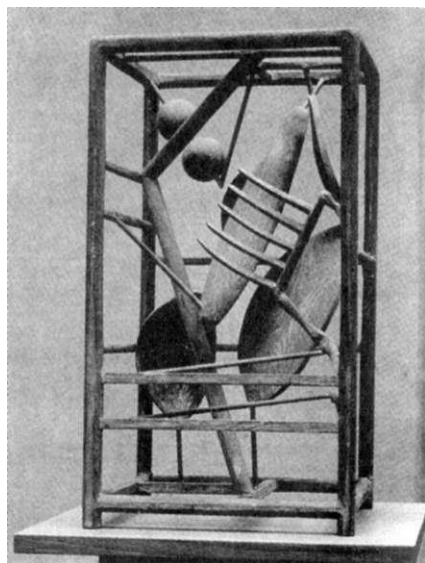
Ханс Арп. Голова, 1929 г.

Текст Лимбура в целом заслуживает внимания. Он начинается с рассуждения о смерти, о гримасничающих масках греческой трагедии, на которых смерть заморозила живую подвижность человеческого лица; затем Лимбур обращается к маскам примитивных народов. У группы *Documents*, как и у ортодоксальных сюрреалистов, любимым регионом примитивного искусства была уже не Африка (которая считалась слишком рациональной, слишком формалистской), а Океания, к которой и обращается Лимбур⁵⁶. В полном соответствии с яростным антиколониалистским настроем обеих групп, Лимбур проклинает белого человека, который насилует колониальные земли, проклинает «постных проповедников, картонных иезуитов»,

пытающихся занять место меланезийских ритуалов масок с их потрясающей мощью⁵⁷. Рисуя образ, который словно прямоиком пришел из батаевской концепции «гнилого солнца», он говорит о лицах, вырезанных на высоких вкопанных в землю столбах, которые «глядят прямо на солнце»⁵⁸. Разорив острова южных морей, наводнив «цивилизованные» художественный рынок и музеи их священными предметами, Запад, пишет Лимбур, избрал и свои собственные маски, достойные Эсхила. Это, конечно, противогазы - единственный тип маски, являющейся неотъемлемой частью нашего времени:



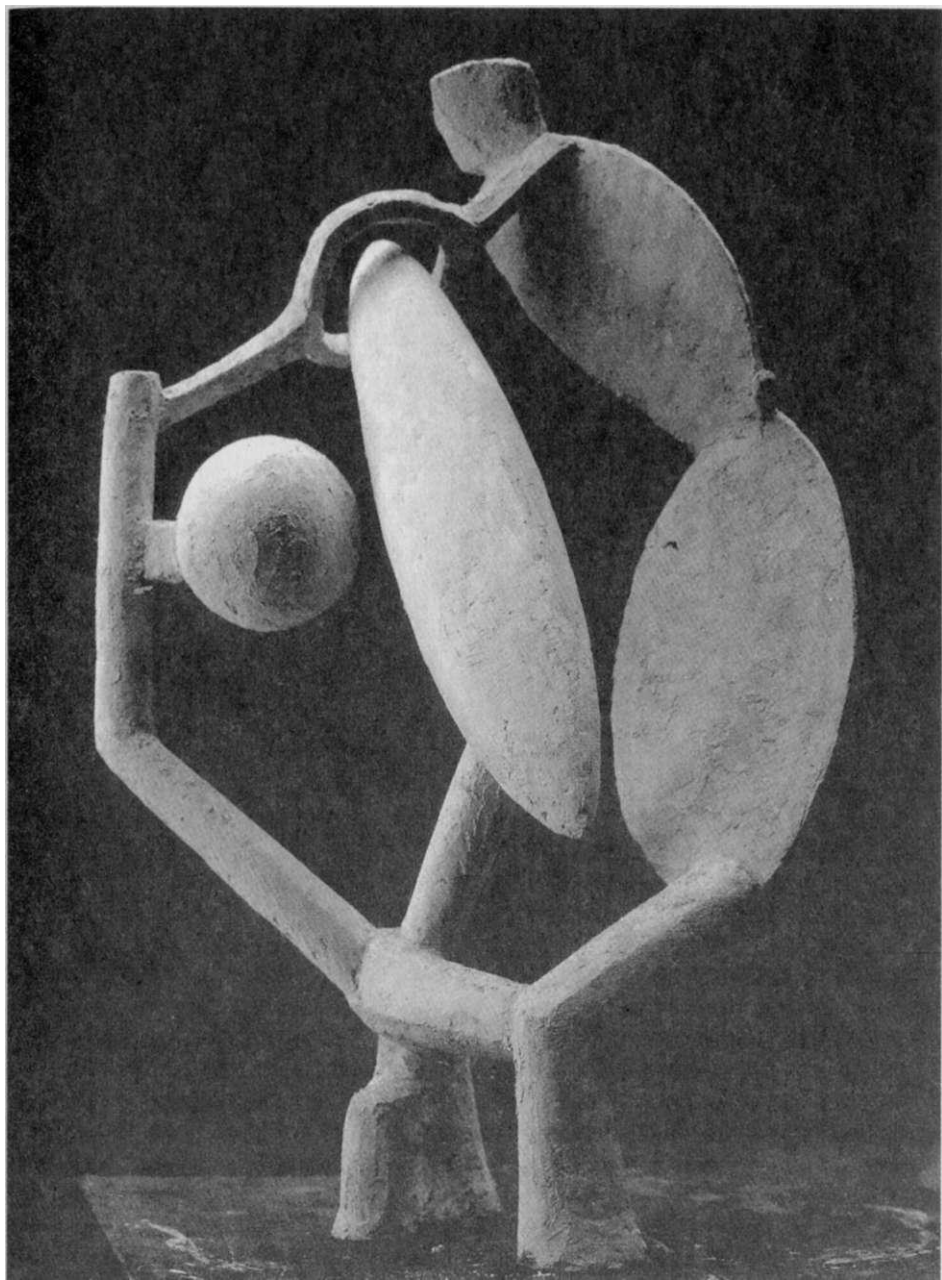
Жак-Андре Буаффар. *Фотография*, 1930 г.



Альберто Джакометти. *Клетка*, 1931 г.

Ибо если у разных народов древности религия, культ мертвых и праздника Диониса обращали маску в священное, ритуальное украшение, то у нас тоже есть своя религия, свои народные игрища и, следовательно, свои маски. Разве что присущая нашему времени всеобщая стандартизация требует, чтобы маску все носили одну и ту же.

Тема маски-противогаза, которая подменяет «человечность» лица жутким зрелищем индустриализированной войны, была очень популярна у авангардистов 1920-х годов. Опубликованная в *Varietes* серия фотографий, изображающих людей в газовых масках и других механических приспособлениях, отражает эту зачарованность предметом, который в современном воображении должен занять место человеческой головы⁵⁹. Как и все механические приспособления - но в случае газовой маски этот образ выразился



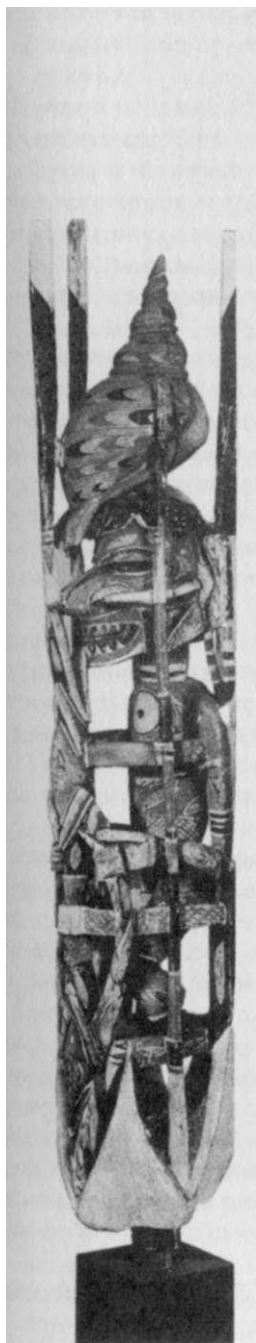
Альберто Джакометти. *Женщина, голова, дерево*, 1930 г.

с особой силой, - эти заменители головы приводят на память не высшие стадии эволюции живых существ, но много, много более низкие. Потому что человек в газовой маске ни на что так не похож, как он похож на насекомое.

Человек с головой насекомого - *informe*, изменен, в смысле - подвергнут *alteration*. Там, где был признак его высших способностей, его ума, его духа, теперь нечто низкое, он похож на червя, на раздавленного паука. Человек с головой насекомого, подобно изуродованным антроподам пещерных рисунков, - ацефал: трансгрессивная мысль человечества⁶⁰. Этот термин, конечно, принадлежит Батаю, и в его работе это своего рода пароль, открывающий дверь в театр концепций, где человечество демонстрирует все свойственное ему богатство противоречий. Ибо сквозь призму *acephale* вертикальность человека - его возвышение и в биологическом, и в моральном смысле - воспринимается через свое собственное отрицание: возврат к первобытности, нисхождение. Как мы увидим, эта концептуальная инверсия также сыграла свою роль в том открытии скульптуры заново, которое совершал в эти годы Джакометти. Но на Джакометти, как и на многих его коллег-художников, эта инверсия повлияла прежде всего тематически.

В воображении того времени человек с головой насекомого вызывает образ *женщины* с головой насекомого: самки богомола. Символизируя стирание границы между жизнью - и продолжением рода - и смертью, образ богомола завораживал авангардистов круга *Varietes*, *Documents* и *Minotaure* одной своей чертой: известно, что самка богомола убивает и пожирает самца после или даже во время совокупления. Поскольку форма тела богомола напоминает очертания человеческого тела, его брачные повадки казались сюрреалистам весьма знаменательными. В опубликованном в *Minotaure* в 1934 году эссе Роже Кайуа о богомоле, положившем начало его исследованиям функции мифа и двойственности священного, сообщается, что Бретон, Элюар и Дали держали у себя этих насекомых в клетках⁶¹.

После выхода эссе Кайуа богомолы запестрили на полотнах сюрреалистов⁶². Но и до 1934 года это насекомое появлялось в работах Джакометти и Эрнста. В скульптуре Джакометти «Женщина, голова, дерево» (1930) женщина изображена в виде богомола; возможно, под влиянием этой скульптуры были созданы две «Клетки» следующего года. В обеих «Клетках» обобщенный образ богомола вписан в кошмарный сюжет скульптуры: богомол набрасывается на партнера-самца, которого обозначает простая сфера или череп⁶³. Фигуру богомола в этих работах представляют разъятые формы, считавшиеся главной визуальной характеристикой искусства Океании, залогом его силы и дикарской поэзии. Одна из тех нескольких фигур малланганов (*mallanggan*) из Новой Ирландии, с которыми в то время мог быть знаком Джакометти, является очень вероятным источником его идеи разорванной фигуры в клетке⁶⁴. А в эссе Карла Эйнштейна об искусстве Меланезии, опубликованном в 1920-е годы, структура маллангана, которую



Макс Эрнст. Коллаж из «Недели доброты»
(«*Une Semaine de Bonté*»), 1934 г.

Малланган.

Раскрашенное дерево. Новая Ирландия.

Эйнштейн определяет как череп внутри постройки из костей - так примитивный человек воспроизводит скелет, - еще более суггестивна для иконологической интерпретации «Клетки»⁶⁵.

Вслед за Джакометти тему богомола подхватил Эрнст, и в его «Неделе доброты» (*«Une Semaine de Bonté»*), написанной в 1933 году, образ богомола проходит от начала и до конца книги, посвященной пертурбациям ацефала⁶⁶. В одной из глав этого романа-коллажа, где голову героя (мужчины) замещает все что угодно, от червей до птиц и львов, действующие лица выходят с головами огромных статуй с острова Пасхи, и один такой персонаж, глядя в зеркало, видит там богомола, пожирающего другого богомола⁶⁷.

В начале 1930-х Джакометти и Эрнст были соратниками; летом 1934 года Эрнст гостил в летнем доме семьи Джакометти в Малохе и там при помощи Джакометти выполнил серию скульптур из больших камней, которые они вдвоем приносили с близлежащей морены (Эрнст лишь слегка обрабатывал камни резцом). Образы, которые Эрнст воплотил в этих скульптурах, - это птицы из культов острова Пасхи и птица Лоплоп, которой поклонялись папуасы Новой Гвинеи, с которой Эрнст отождествлял себя и которую считал своим *alter ego*⁶⁸. Многие из скульптур Эрнста последующих нескольких лет свидетельствуют о том, как сильно повлиял на него этот визит к Джакометти. Например, его «Лунная спаржа» (1935) очевидно восходит к «Трем персонажам вблизи» - скульптуре, вызывающей множество ассоциаций с примитивным искусством, которую Джакометти в 1930 году поставил в сельской местности в Швейцарии⁶⁹. Однако интерес художников друг к другу был обоюдным, как явствует из «Проекта пассажа» Джакометти (1930 - 1931), с его близостью к таким работам Эрнста, как «Анатомия невесты» или «Прекрасная садовница».

Таким образом, когда Эрнст в «Неделе доброты» ассоциирует богомола с контекстом Океании и с папуасским культом птицы-демона, это еще один из множества факторов, которые влияли на замысел «Невидимого объекта», чья птичья голова напоминает голову птицы Лоплоп. Так возникает концептуальное поле, внутри которого логика «Невидимого объекта» соединяет дух покойницы с Соломоновых островов с мифическим/биологическим палачом, воплощенным в облике богомола. Опираясь на рассказ Бретона о том, как сменяли друг друга различные версии головы скульптуры, мы теперь можем считать постоянной идею головы-маски, а всю фигуру, следовательно, ассоциировать с идеей ацефала. По мере работы Джакометти над скульптурой в самой маске появляется все больше жестокости и она все сильнее напоминает угловатую морду богомола с огромными глазами⁷⁰. Внимание Джакометти к маске с блошиного рынка было обусловлено даже слишком многими причинами.

Среди исследователей Джакометти есть ученые, почти все свое внимание отдающие психолого-биографической подкладке его искусства". Эта

стратегия интерпретации, несомненно, добавила бы ко всем уже перечисленным факторам, нашедшим свое отражение в «Невидимом объекте», присутствие призрака матери, сокрытое в духе покойницы с Соломоновых островов. Женщина в черном, которую Джакометти в своих юношеских фантазиях насилует и убивает, - это та же женщина, что входит во «Дворец в четыре часа утра», чтобы нарушить его эротическую идиллию. Это она, великая обвинительница его сексуальности - Аннетта Стампа Джакометти⁷². Можно проследить, как эта материнская сила ассоциируется с идеей смерти, переполняющей его творчество, и в то же время задает сюжетную линию беременности и рождения. Джакометти преследовала идея камня, вынашивающего плод, или, как писал Арп, «внутри камня - его утроба. Браво. Браво»⁷³. Как ни интересна эта тема, она отклоняется от темы нашего исследования, хотя в следующей его части, где речь пойдет о смерти и памятниках, будет далеко не лишним еще раз обратить внимание на этот личный, биографический мотив.

О любом произведении искусства можно говорить с одной из двух, возможно противоположных, точек зрения. Одна из них рассматривает произведение, исходя из тотальности личности. Другая, гораздо более безличная, рассматривает его в историческом контексте, то есть в сравнении, в его отношении к работам других художников и к развитию данного жанра в целом. Часто эти две точки зрения накладываются друг на друга. Например, творческий путь Мондриана, его поиск новой пластики в живописи совпадает с его ролью пионера в общем развитии абстрактной живописи в XX веке.

Но не в случае Джакометти. Ибо скульптура Джакометти, если рассматривать ее с точки зрения индивидуального творческого пути, практически полностью состоит из памятников: одинокие вертикальные фигуры, высящиеся в пространстве как бы для увековечения чьей-то памяти, иератические, неподвижные, высокие. Мы можем проследить эту траекторию и с ее помощью придать концептуальное единство творчеству Джакометти: от «Женщины-ложки» через «Невидимый объект» к любой из стоящих фигур 1950-х годов. Но с точки зрения истории скульптуры - с безличной и куда менее сочувственной точки зрения - все вертикальные памятники Джакометти будут менее интересными, то есть менее новаторскими, чем работы, сделанные им с 1930-го по 1933 год. Ибо эти «не вписывающиеся» работы горизонтальны.

Формальное новаторство этих скульптур, практически не имеющее прецедентов в истории жанра, заключалось в том, что в них ось памятника повернулась на девяносто градусов: вертикаль горизонтально легла на землю. В таких объектах, как «Проект пассажа», «Голова/пейзаж», и в удивительных игровых площадках - «Замкнутом круге» и «Игра окончена» - сама работа просто и прямо совпадает с пьедесталом. Можно попытаться оспорить новаторство этих работ и сказать, что Бранкузи еще в юности отме-

нил разделение на скульптуру и пьедестал, но тогда от нас ускользнет изначальный смысл жеста Джакометти. Ибо пьедесталы/скульптуры Бранкузи остаются вертикальными. Они продолжают существовать в пространстве, отмеченном первоначальным противопоставлением того, что не есть искусство, - земли - и того, что есть искусство, - скульптуры. Сама вертикальность заявляет, что поле репрезентации скульптуры существует отдельно от реального мира, и эту отдельность традиционно обозначает вертикальный пьедестал, поднимающий произведение искусства над землей, выносящий его из пространства реальности. Подобно раме картины, пьедестал отделяет виртуальное поле репрезентации от реального пространства вокруг.

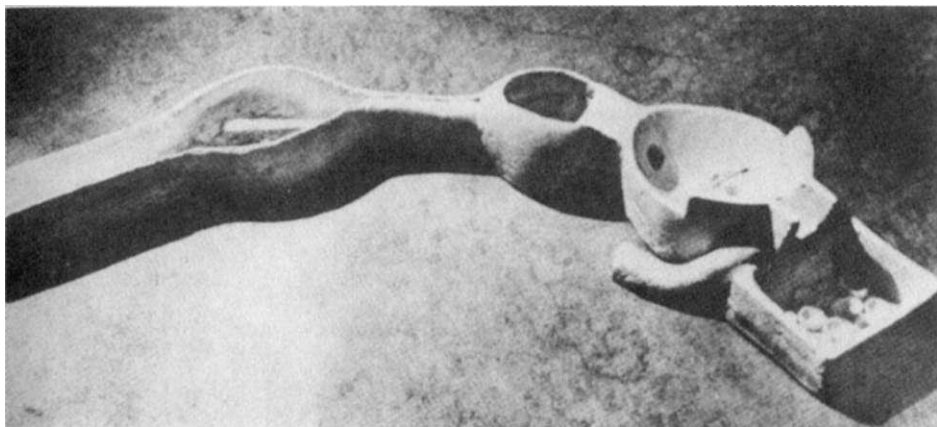
Но если картина некоторым образом есть *только* рама, то с этим разделением уже не все так ясно и репрезентация начинает смешиваться со своим реальным окружением. Такую трансформацию скульптуры и осуществил Джакометти в период с 1930-го по 1933 год. Поворот оси скульптуры и совпадение ее с горизонталью были в дальнейшем дополнены изменениями в содержании работ - «принижением» предмета, и таким образом скульптура становилась причастна одновременно земле и реальности - вещественности пространства и буквальности движения в реальном времени. С точки зрения истории современной скульптуры, этот жест - высшая точка искусства Джакометти, предвосхитившая многие аспекты переосмысления скульптуры, происшедшего после второй мировой войны. И именно в этой области мы снова сталкиваемся у Джакометти с аллюзиями на искусство примитивных народов.

Первая из таких скульптур - «Проект пассажа» (1930 - 1931), близкая одновременно к «анатомиям» Эрнста и к взятой из этнографии метафоре тела как группы африканских глиняных хижин⁷⁴. Другое название, которым Джакометти обозначал эту работу, - «Лабиринт» - подчеркивает связь ее идеи с миром первобытного⁷⁵. В интеллектуальном поле 1930-х, зачарованном образом Минотавра, лабиринт был прямо противопоставлен классической архитектуре с ее ясностью и приматом пространства. Лабиринт управляет человеком, запутывает его, ведет его к гибели⁷⁶.

Во второй из горизонтальных скульптур тема *поворота* оси становится более наглядной. «Голова/пейзаж» (1930 - 1931) первоначально называлась «Падение тела на график», и это заявленное падение тела - словесное подтверждение тому, что происходит в скульптуре⁷⁷. Структурный принцип «Головы/пейзажа» опирается на метафорическое отношение между двумя вещами, соединенными таким пространственным приемом, как анаморфоз: лицо, положенное на горизонтальную плоскость, напоминает ландшафт. Именно на примере этого отношения Дали демонстрирует «параноидально-критическое» мышление, когда в фотографии африканских аборигенов, сидящих подле своих хижин, он «видит» голову Пикассо, - как он объясняет, «ошибка» происходит оттого, что он смотрит на фотографию не с той стороны. В примере Дали, как и в «Голове/пейзаже», фотография поверну-

та на девяносто градусов⁷⁸ Но скульптура Джакометти напоминает не столько уложенную на плоскость голову, сколько маску или какой-нибудь плоский покров. А пейзаж, ее второе значение, не похож на нейтральный пейзаж, о котором говорил Дали, но напоминает некрополь, его прямоугольные отверстия - это могилы⁷⁹. (Это сочетание некрополя и могилы подчеркивают ушедшие в землю гробы в скульптуре «Игра окончена» следующего года.)

Различные африканские маски, которые на журнальных фотографиях представляли лежащими на плоской поверхности, могли оказать то или иное влияние на замысел «Головы/пейзажа»⁸⁰. Но есть предмет, который сводит воедино большинство тем и ассоциаций, задействованных в этой работе



Альберто Джакометти. *Проект пассажа*, гипс, 1930-31 г.

Джакометти, и который поэтому можно считать ее прототипом - это крышка детского гроба из Новой Каледонии, хранящегося в парижском Музее Человека. Фотографии этого предмета были опубликованы в богато иллюстрированном специальном выпуске *Gahiers d'art*, посвященном искусству Океании, - выпуске, который был у Джакометти и с иллюстраций которого Джакометти сделал множество рисунков-копий. Художник постоянно подчеркивал, что его рисунки, изображающие другие произведения искусства, в большинстве своем были сделаны не с самих чужих работ, а с репродукций⁸¹. Это относится и к его довоенным рисункам, изображающим океанийские резные вещи, - практически все они перерисованы из одного журнала⁸². Из этого источника - на тот момент самого богатого из доступных сборников по искусству Океании (и включавшего к тому же множество предметов из коллекций сюрреалистов: Бретона, Арагона, Тцара) - Джакометти мог позаимствовать не только резьбу с крышки детского гроба (*Cahiers d'art*, ил. 122), отразившуюся в «Голове/пейзаже», но и другие идеи.

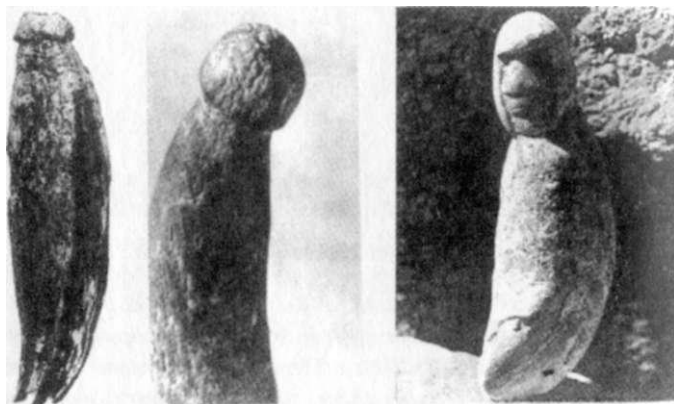
Изображенная в *Cahiers d'art* (ил. 180) птица-рыба с острова Пасхи могла отразиться в серии фаллических «Неприятных объектов» (1931), а напоминающая клык или бивень серьга из коллекции Тцара (ил. 169) очевидно близка к «Неприятному объекту, от которого необходимо избавиться» из этой же серии⁸³. Далее, статуя женщины-птицы (ил. 46) напоминает одного из двух персонажей, помещенных Джакометти в некрополь скульптуры «Игра окончена»; и – как однажды уже упоминалось выше в связи с объектом Маркса Эрнста – различные *mallanggan*, особенно *mallanggan* из коллекции Луи Арагона (ил. 65), дали скульптору идею подмостков-лесов, которая отразилась у Джакометти в его многочисленных клетках.

Поскольку искусством Океании не увлекался почти никто, кроме сюрреалистов, то обилие океанийских источников в перечне образов, заимствованных из примитивного искусства, которыми в то время подпитывалось творческое воображение Джакометти, может еще раз подтверждать термин «сюрреалистическая эпоха», как обычно называют этот период его творчества (1930 – 1932)⁸⁴. Однако на самом деле связь Джакометти с ортодоксаль-

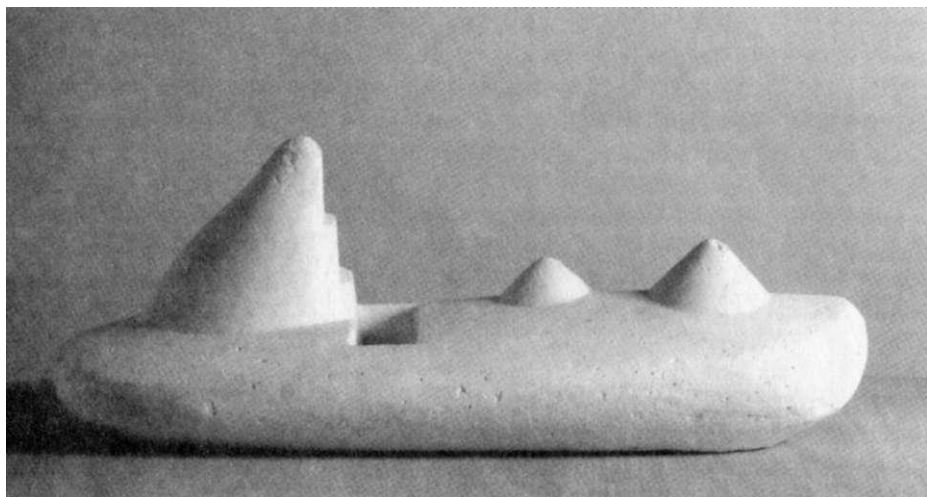
Клык пещерного медведя.
Использовался как
подвеска. Моравия.
Палеолит

*Подвеска фаллической
формы, Бланшар.*
Рог бизона. Франция.
Палеолит

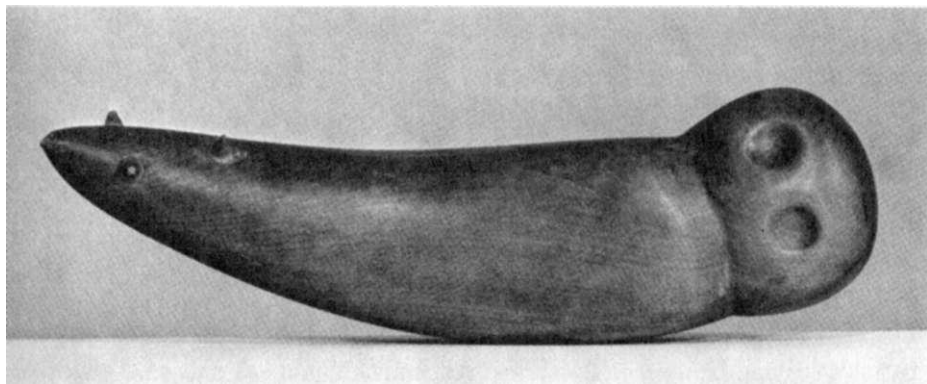
*Антропологическая
фигурка, Бедейак.*
Медвежий клык.
Франция. Палеолит



ным сюрреализмом началась не в 1930 году. «Подвешенный шар», так резко привлечший внимание ортодоксальных сюрреалистов, впервые был выставлен в самом конце того года. Первоисточник идеи, заставившей Джакометти перевернуть ось скульптуры на 90°, – идеи горизонтальной скульптуры как игровой площадки, как пьедестала, пьедестала как некрополя, движения в реальном времени – нужно искать не в концептуальном поле сюрреализма с его любовью к алеаторике, к играм случая и к найденным объектам. Переворот в скульптуре Джакометти начался в 1930 году, и в это время Джакометти еще был связан с журналом *Documents* и его кругом. Идея реального времени, которая вошла в его работы начиная с «Подвешенного



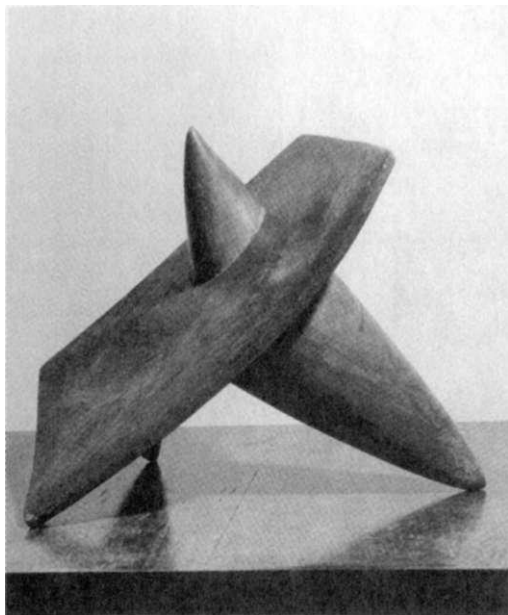
Альберто Джакометти. *Голова/пейзаж*, 1930-31 г.



Альберто Джакометти. *Неприятный объект*, 1931 г.

шара» и «Часа следов», ведет к идее реального пространства; а реальное пространства определяется скульптурой, которая превратилась не во что иное, как в свой пьедестал, вертикалью, перевернутой и превращенной в горизонталь. Эту самую операцию постоянно совершал Батай, разворачивая свое понятие *basesse* - низкого материализма - в журнале *Documents*⁸⁵.

На анатомической карте философии Батая вертикальная ось символизирует стремление человека к возвышенному, к духовному, к идеальному, его убежденность, что прямохождение, вертикальность человеческого тела является не только биологическим, но и этическим отличием его от живот-

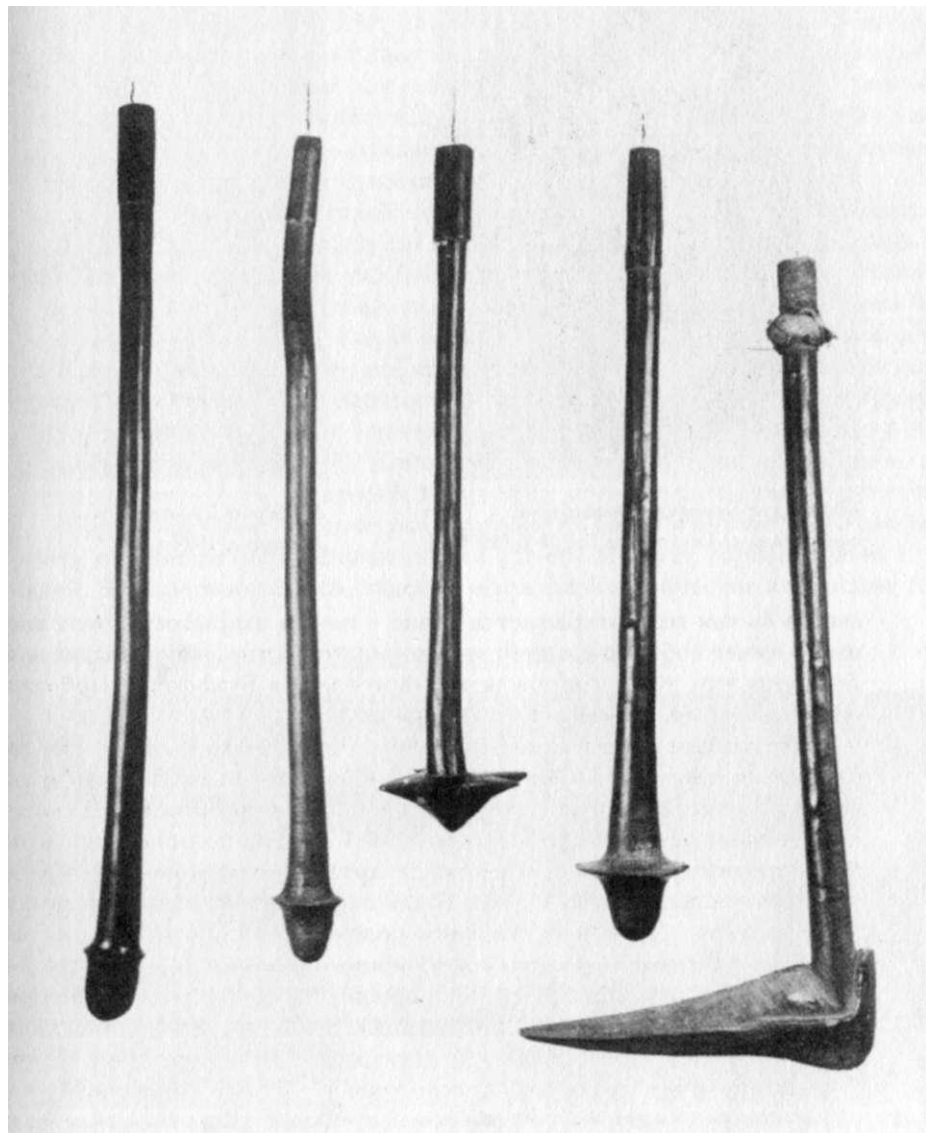


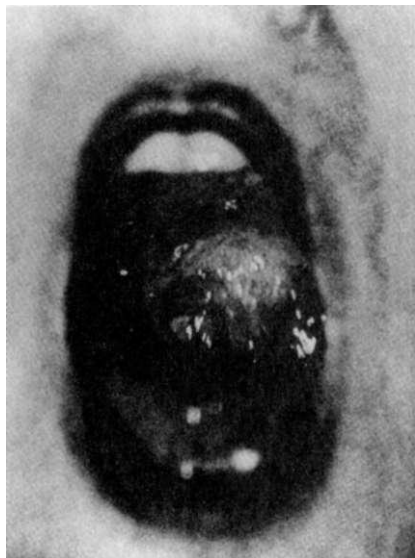
Альберто Джакометти.

*Неприятный объект,
от которого необходимо
избавиться, 1931 г.*

ных. Батай, конечно, не верит в это отличие и настаивает на присутствии в человеческой природе - помимо репрессивного высокомерия вертикальности - также и низости, горизонтальности как действительного источника либидной энергии. Горизонталь здесь - одновременно и ось, и направление, горизонтальность праха земного, хлебей реальности. В «Большом пальце» Батай пишет, что ступни ног потому имеют столько символических значений, что они - объект отвращения и в то же время объект эроса - суть та часть тела, что соприкасается с землей. «Возврат к реальности не означает принятия новых истин; он означает низкий соблазн, который заставляет нас - без символических подмен, до крика - ⁸⁶ смотреть широко открытыми глазами, смотреть на большой палец ноги» .

В рубрике «Словарь» в статье «Рот» это противостояние вертикальной и горизонтальной осей рассматривается именно через понятие поворота. Ось сознания соединяет глаза и рот и знаменует собою язык, функцию выражения, которая возвышает человека над прочими живыми существами. С другой стороны, ось физиологии соединяет рот и анус и отражает телесные функции пищеварения и выделения. Опустить ось сознания, ось духа до уровня физиологической оси - значит, задуматься о том, как членораздельная человеческая речь превращается в звериный рев в моменты величайшей боли или наслаждения, и, таким образом, рассматривать истинную функцию речи как функцию секреторную, функцию выделения. На пике





Жак-Андре Буаффар. Фотография,
напечатана в «Documents II», № 5 (1930 г.)



Альберто Джакометти.
Женщина, 1926 г.

своего бытия тело открывается вовне - но эта открытость, этот выход не имеет ничего общего с идеей; это скорее отверстие, напоминающее анус. В *Documents* этот текст сопровождала фотография Буаффара, изображающая широко открытый, мокрый от слюны рот⁸⁷.

Идею дыры, венчающей человеческое тело, - идею де-идеализации, де-рационализации, дис-баланса - Батай попытался воплотить в мифоанатомической легенде о глазе на темени. Эту высшую точку в человеческом строении - шишковидную железу, «третий глаз» - Батай понимал как слепое пятно. В противоположность мнению Декарта о шишковидной железе как органе, соединяющем душу и тело, Батай считал, что функция этой железы - поддерживать тело в вертикальном положении, тянуть человека вверх, к небесам - воплощению всего возвышенного, побуждать его глядеть прямо на солнце и в результате слепнуть и сходить с ума⁸⁸. Навязчивая идея солнца, на которое смотрит третий (слепой) глаз, - это еще один аспект падения вертикали в горизонталь, ведь, пребывая в дезориентации, человек и в буквальном, и в переносном смысле теряет голову⁸⁹. Образ человека с дырой в центре темени - еще один облик ацефала - здесь соединяется с образом лабиринта, с пространством взрыва, когда рушатся границы между внутренним и внешним, между началом и концом.

Слепящее, сводящее с ума солнце - это *Soleil pourri*, гнилое солнце, на которое смотрят идолы острова Пасхи и которому Батай посвятил свое эс-

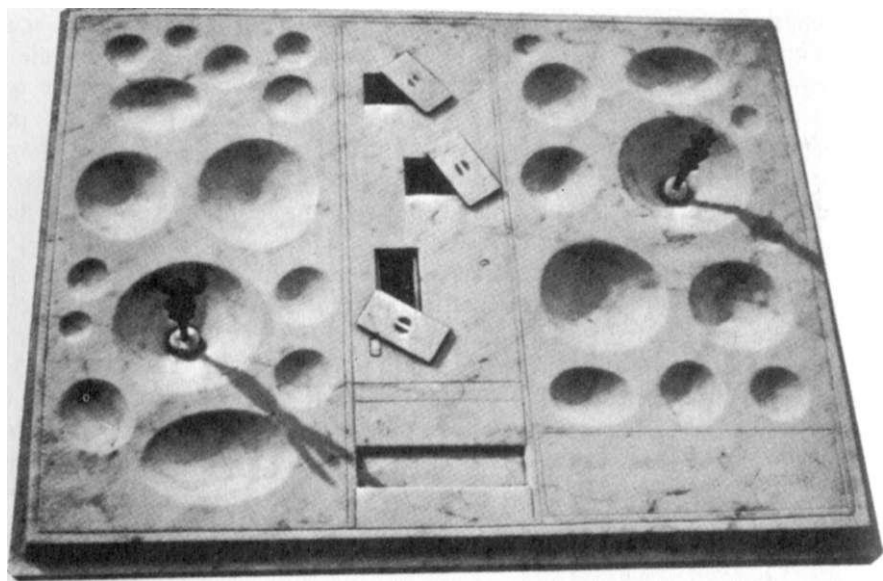
се о «гнилом искусстве» Пикассо. Но в таком случае для Батая вся проблематика модернистской живописи созвучна его концепции начала искусства как репрезентации жертвоприношения, как символического воплощения мученичества человеческого тела. Изначальное пространство этого мученичества - пещера, где творит доисторический живописец, первый житель лабиринта. Там происходит рождение искусства, но не через акт самоудвоения - версия рождения живописи, которую можно было бы вывести из мифа о Нарциссе. Живопись рождается из отказа человека воспроизводить самого себя, из акта самоистязания⁹⁰.

Этот набор взаимосвязей между живописью, солнцем и уродованием тела в акте жертвенного безумия артикулирован в эссе Батая «Жертвенное уродование и отрезанное ухо Ван Гога». По Батаю, когда Ван Гог отрезает себе ухо - это не случайный жест, но выражение изначальной, архаической функции искусства. Как объясняет один из исследователей творчества Батая, «самоистязание необходимо понимать как акт зрелищный, картинный *par excellence*. Ибо картина - ничто, если она не затрагивает архитектуру человеческого тела; архитектуру сложную именно потому, что в нее встроено самоистязание»⁹¹. Минотавр, а не Нарцисс, является виновником рождения искусства, в котором воспроизведение представляет изменение.

Горизонтальные скульптуры Джакометти одна за другой разыгрывают пьесу о слиянии поля репрезентации с пьедесталом, с горизонталью, с землей. Этот переворот оси, падение оси в физиологическое измерение зна-

Мэн Рей. Фотография. Опубликовано в «Minotaure», №7 (1935 г.)





Альберто Джакометти. *Игра окончена*, 1933 г.

менует движение в сторону ацефалии. Но эти перевернутые работы с тематикой безголового человека и лабиринта роднит еще одна общая черта. Ибо все они - за единственным исключением - несут на себе знаки смерти. В «Игра окончена» скульптура понимается как игра, ее плоская поверхность испещрена круглыми кратерами, заимствованными из африканской игры в камешки под названием «и»⁹²; но в центр ее утоплены два крошечных гроба с открытыми крышками. Пространство игровой доски, на которой можно перемещать в реальном времени фигуры, смешивается с образом некрополя.

В словаре Литтре одно из первоначальных значений слова «репрезентация» - ткань, закрывающая пустой гроб. Понятие репрезентации - заместителя покойника - разрывается между символическим и реальным распадом материи: основным условием изменения. Батаевский «низкий материализм» осуществляется как раз на этой ничейной земле между буквальным и символическим, ибо для него вся сфера общественных отношений целиком и полностью структурирована условиями репрезентации, то есть языка. Но язык здесь понимается как бесструктурный хаос, в котором, например, священное, сакральное есть производное от самих условий этого слова: *sacer*, как и *altus*, имеет двойное значение, указывает одновременно в две стороны - в сторону благословенных и в сторону проклятых. Классическая

философия старается подавить эту двойственность и создать язык, каждый элемент которого обладает своим специфическим значением, причем только одним. Она желает воздвигать вертикальные памятники, чтобы прикрыть могилы некрополя, в которых значение похоронено глубоко в грязи распада, заразы, смерти. Пространство этого лингвистического некрополя, в котором язык и формирует, и воспроизводит реальные желания ацефала, - лабиринт.

Игровая доска скульптуры «Игра окончена» - не реди-мэйд; ее горизонтальность - не шаткое равновесие лопаты у Дюшана в «Перед переломом руки». Игровая доска со всеми ее деталями и детальками - это репрезентация, в которой символическое является производным от низкого в понимании Батая (*basesse*): от понятия, далекого от поэтики сюрреализма, но воплощающего в себе батаевское видение первобытного, примитивного.

В 1935 году искусство Джакометти резко меняется. Он начинает работать с жизнью, с натурщиками, позирующими ему в мастерской, и больше не делает скульптур, которые - как он позже говорил о своих работах начала 1930-х - «рождались целиком и полностью у меня в голове»⁹³. Разрыв с сюрреалистским кругом, последовавший за этой переменой, оставил в душе Джакометти резкую враждебность к сюрреализму. Джакометти объявляет, что «все, что он делал до сего дня, - это мастурбация и у него нет теперь



Игра дагонов. Мали.

Опубликовано в книге Марселя Жриоля
«Игры дагонов». Париж, 1938 г.

другой цели, кроме как изобразить человеческую голову»⁹⁴. Есть свидетельства, что в порыве этого отречения он отрекся также и от связи своего творчества с примитивным искусством, заявив, что если он и заимствовал что-нибудь из этой области, то лишь потому, что в начале его творческого пути *art nègre* было в моде⁹⁵.

Джакометти отрекся не просто от сюрреализма или от связанного с ним увлечения искусством примитивных народов. На ином, более глубоком структурном уровне он отрекся от горизонтали и всего того, что она означала: от измерения, переосмысливавшего формальные основания скульптуры, от матрицы *alteration* человеческой анатомии. Начиная с 1935 года он занимается исключительно вертикальной скульптурой. Приняв такое решение, он отверг два условия, породивших его гениальные работы начала 30-х: во-первых, горизонталь; во-вторых, примитивизм.

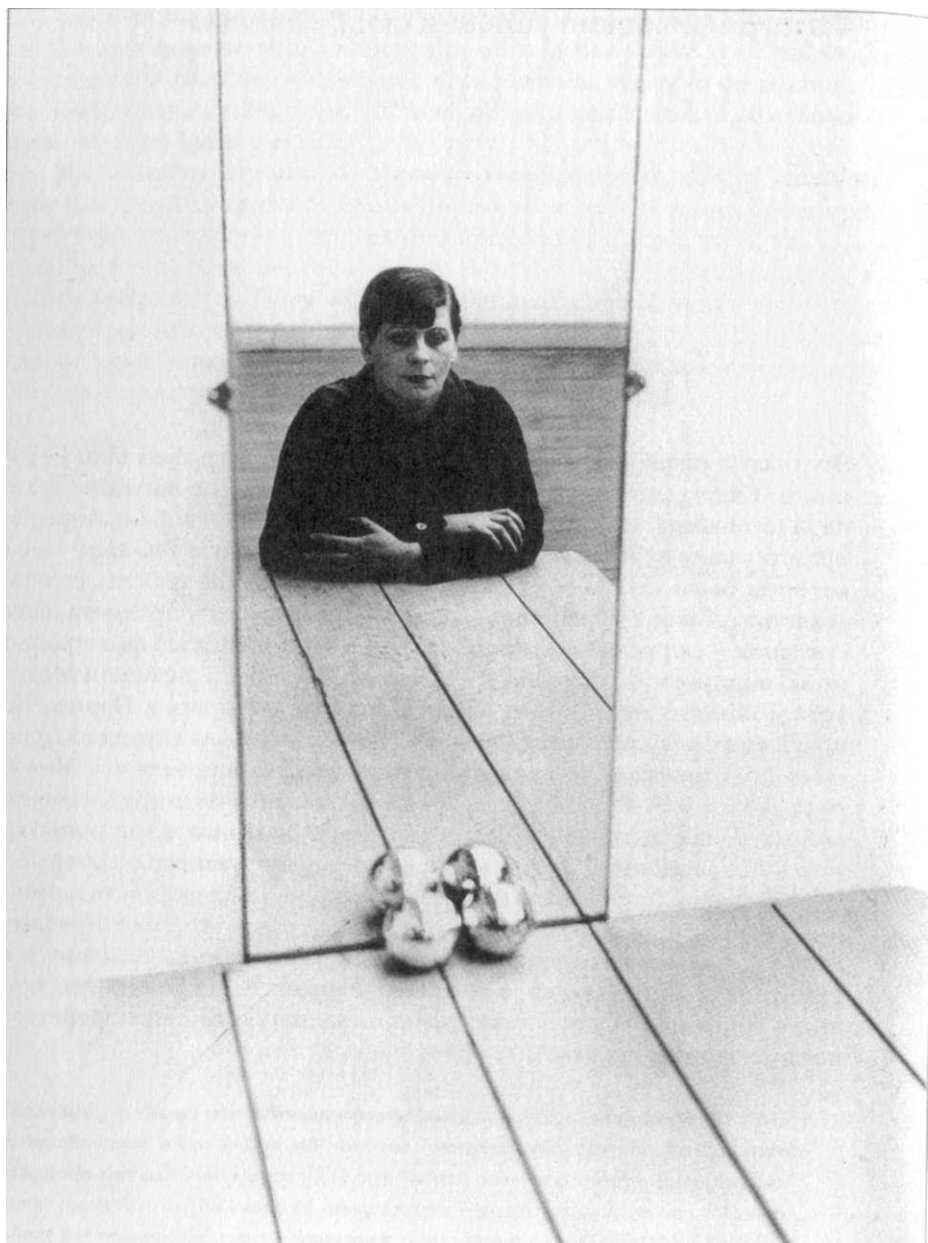
Париж, 1983

Фотографические условия сюрреализма

Эту главу я начну со сравнения. Обратимся к фотографии Мэн Рея «Памятник де Саду», сделанной в 1933 году для журнала «Le Surrealisme au service de la révolution», и одновременно - к автопортрету Флоранс Анри, впервые представшему перед широкой публикой в 1929 году в *Foto-Auge* - издании, в котором были собраны ключевые фотографические работы европейского авангарда. Такое сравнение немного нарушает чистоту предмета нашего рассуждения - сюрреализма, поскольку одна из упомянутых фотографий прочно ассоциируется с «Баухаузом». Флоранс Анри была ученицей Мохой-Надя, хотя к моменту публикации *Foto-Auge* она уже вернулась в Париж. Конечно, программная чистота высказывания *Foto-Auge* уже была нарушена присутствием на его страницах нескольких представителей сюрреализма: Мэн Рея, Мориса Табара и Э. Т. Л. Месенса. Но в основном *Foto-Auge* представляет немецкий материал, а издание в целом можно рассматривать как попытку высказать взгляды адептов «Баухауза» на фотографию - взгляды, которые, как мы теперь думаем, определяла присущая «Баухаузу» одержимость формой.

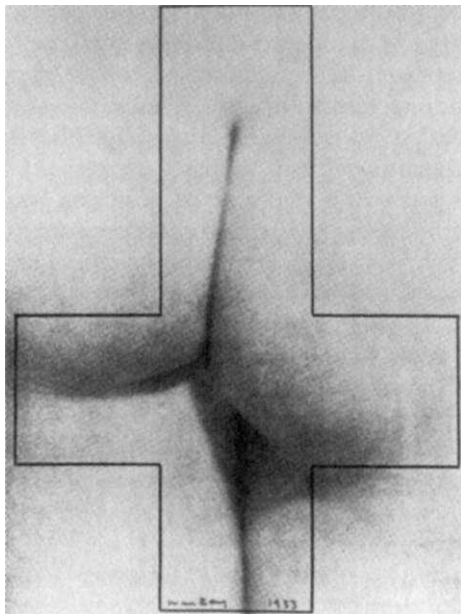
Составить представление о том, какова связь этой фотографии с «Баухаузом», нам может помочь предисловие к недавно вышедшему в свет репринтному изданию портфолио работ Флоранс Анри. Упомянув, что известность Анри почти полностью исчерпывается этим автопортретом, автор предисловия продолжает:

Его композиция и структура настолько совершенны, что смысл портрета становится очевиден мгновенно. Впечатление, которое он производит, обусловлено пристальным взглядом героини на свое отражение. ...Ее взгляд бесстрастно проникает сквозь зеркало и возвращается назад - параллельно линиям, образованным досками стола. ...Шары - обычно символизирующие движение - здесь усиливают ощущение неподвижности и ничем не потревоженного созерцания. ...Они расположены на осевой линии композиции... точность их расположения придает композиции стабильность и в то же время составляет необходимый противовес отражению героини¹.



Флоранс Анри. Автопортрет, 1928 г.

Если принять во внимание решимость автора втиснуть эту фотографию в рамки абстрагирующего, механического формалистского дискурса, смысл противопоставления работ Мэн Рея и Флоранс Анри становится очевиден. Такое сравнение отвлечет внимание от содержания работы Анри - будь то содержание психологическое («пристальный взгляд» и его бесстрастность) или формальное (выражение неподвижности посредством стабильности структуры и др.). С содержания фотографии наше внимание переносится на то, внутри чего это содержание содержится, - на рамку в качестве знака



Мэн Рей. *Памятник де Саду*, 1933 г.

или эмблемы. И Анри, и Мэн Рей здесь прибегают к определению предмета фотографии посредством выделения его рамкой, они даже используют одинаковую форму рамки.

В обоих случаях нашему вниманию предлагается захват предмета рамкой, и в обоих случаях этот захват носит сексуальный характер. У Мэн Рея ротация, в ходе которой знак креста преобразуется в фаллическую фигуру, противопоставляет символ де-садовского акта святотатства и изображение объекта сексуального удовольствия. И еще два аспекта, присутствующие в этом изображении, свидетельствуют о структурной взаимосвязи рамки и изображения, содержания и того, внутри чего оно содержится. Ягодицы и бедра модели освещены таким образом, что физическая плотность тела от

центра к краям убывает, и, когда взгляд зрителя достигает краев изображения, плоть там уже настолько обобщена и уплощена, что неотличима от бумаги. В этой ситуации, где физическая субстанция грозит распасться, рамка поддерживает рассыпающуюся структуру телесности и гарантирует ее плотность, производя весьма концептуальный жест - очерчивая границы. Это ощущение структурного вторжения рамки внутрь содержания работы еще усиливается благодаря морфологическому совпадению формы рамки и формы изображенной фигуры (они как бы визуально рифмуются): пересечения линий, заданные изгибами и впадинами тела на этой фотографии, созвучны доминирующей форме - форме рамки. Вряд ли возможно точнее передать готовность объекта принять насилие.

В автопортрете Флоранс Анри схожую игру ведут плоскость и выпуклость, и фаллическая рамка имеет параллельное значение - она одновременно создает и захватывает образ сидящей модели. В контексте этого сравнения хромированные шарики служат для того, чтобы проецировать фаллическое в центр изображения, создавая (как у Мэн Рея) систему взаимных повторений и откликов; и это кажется куда более настоятельной их ролью, чем поддержка формальных неподвижности и равновесия.

Конечно, можно возразить, что такое сравнение неправомерно. Что это ложная аналогия. Что она предполагает наличие между двумя фотографиями некой взаимосвязи, которой быть не может, так как их творчество обусловлено разными эстетическими позициями: Мэн Рей - сюрреалист, а Флоранс Анри - приверженка идеологии, проповедующей абстракцию и ригоризм формы, воспринятой ею первоначально от Леже, а затем в «Баухаузе». Можно возразить, что если какая-либо фалличность и присутствует в автопортрете Анри, то лишь непреднамеренно: автор могла не иметь в виду ничего подобного.

Чем более позитивистским становится искусствоведение, тем прочнее оно придерживается того мнения, что «намерение есть некое внутреннее, первоначальное событие сознания, являющееся причиной внешнего действия, которое становится свидетельством того, что намерение имело место», и, следовательно, утверждать, что произведения искусства суть выражения намерений - значит утверждать, что каждая их частичка в отдельности была отдельно продумана и *преднамерена* автором². Однако, не испытывая любви ни к позитивизму, ни к этому мнению, я без зазрения совести использую метод сравнения, дабы вырвать это изображение из безопасного укрытия «намерения» Флоранс Анри и раскрыть его, пользуясь аналогией с целым рядом художественных произведений, появившихся в то же время и в той же стране.

Но пример с этими двумя фотографиями - не упражнение в сравнительном искусствознании. Как я уже упомянула, рамка здесь гораздо интереснее содержания изображения. То есть если здесь присутствует какая-либо фалличность, ее следует искать в самой фотографической практике кад-

рирования и тем самым захвата предмета. Условия этой фалличности находятся далеко за пределами специфической области сексуальной изобразительности, в области структурной логики, которая охватывает собой не только эту фотографию, но и множество других образов, созданных фотографами того времени, и применяется как к изображаемому предмету, так и к форме. В совсем другой области критической мысли такая логика носит название «экономика избытка»³. И я собираюсь показать, что фотография 1920 - 1930 годов во Франции и в Германии использует единую концепцию фотографии, определяемую экономикой избытка.

Однако здесь мы забегаем вперед. Причина, побудившая меня начать этот текст со сравнения, заключается в том, что моя задача призвать к жизни сравнительный метод *как таковой* - сравнительный метод, который был предложен в искусствоведческой практике для исследования совсем других вещей. Сравнительный метод должен был служить ловушкой для исторического зверя по имени стиль: лишенный личностного начала, стиль считался чем-то вполне далеким и от индивидуального авторства, и от индивидуального намерения. Поэтому Вельфлин полагал логовом стиля декоративное искусство, а не царство шедевров, поэтому он искал его - подобно Морелли - в тех областях культуры, что возникли и оформились по недосмотру, где отсутствовал специфический «замысел», - вплоть до заявлений, будто объяснение «всей истории развития наших мировоззрений» кроется в истории соотношения скатов крыши.

Именно *стиль* был и остается главной занозой для исследователей искусства сюрреализма. Говоря о формальной неоднородности движения, вместившего в себя и расплывчатую абстракцию Миро, и сухой реализм Магритта и Дали, Уильям Рубин обращается к проблеме стиля, заявляя, что «невозможно сформулировать определение сюрреалистической живописи так же ясно, как определение импрессионизма или кубизма»⁴. Однако, видя свой научный долг в рациональной систематизации массы относимого к сюрреализму материала, Рубин испытывает потребность в том, что он называет «внутренним определением сюрреалистической живописи». И он изрекает, как он сам говорит, «первое такое определение». Определение состоит в том, что существуют две основные линии сюрреализма: автоматическая/абстрактная и академическая/иллюзионистская, и эти две линии соответствуют «двум фрейдистским истокам, задействованным в теории сюрреализма, а именно автоматизму и сновидениям». Хотя эти два изобразительных режима действительно очень непохожи, их объединяет понятие бессознательно созданного метафорического образа.

В 1925 году Андре Бретон обращается к теме «сюрреализм и живопись», и с самого начала он говорит о своем предмете именно с точки зрения этих двух полюсов - автоматизма и сна - и рубиновского определения в целом⁵. Если спустя сорок лет Рубин оказался настолько недоволен попыткой Бретона дать синтетическое определение сюрреалистической живописи



Морис Табар.
Композиция, 1930 г.



Рауль Убак. Женщина в тумане
(*La Nébuleuse*), 1939 г.

си, что объявляет свое повторение слов Бретона *первым когда-либо данным определением такого рода*, то, вне всякого сомнения, причина этому в том, что Рубин, как и все прочие, не уверен, что определение Бретона вообще было определением. Чтобы произвести синтез А и В, недостаточно просто сказать «А плюс В». Синтез - это не сумма. И уже давно известно, что перечисление относящегося к теме материала не является ни необходимым, ни достаточным для возникновения той общности, на которой основано понятие стиля.

Если неопределение Рубина повторяет неопределение Бретона, то это важный момент: он показывает, что именно идеи Бретона положили начало проблеме, с которой имели дело все дальнейшие исследования. Но Бретон - главный идеолог сюрреализма - это препятствие неизбежное; невозможно обойтись без него, если вы собираетесь рассматривать сюрреализм в целом - а именно целостного подхода требует такое синтетическое понятие, как стиль.

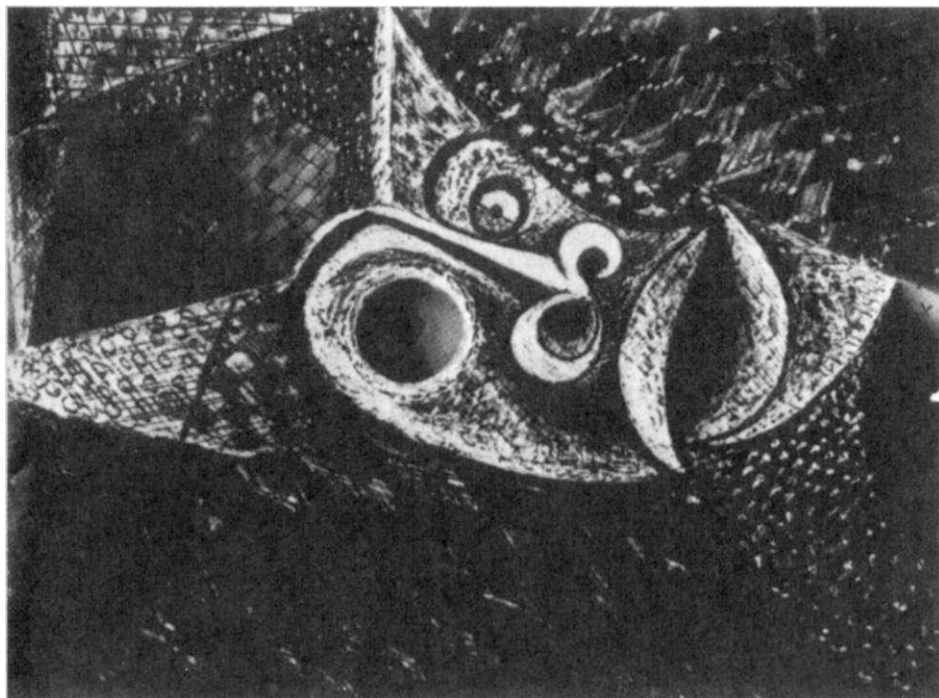
Та же ошибка - попытка связать разнородность формы у Миро и Магритта при помощи некоего надуманного стилистического единства - встречается сплошь и рядом у Бретона, главного теоретика сюрреализма. Пытаясь дать сюрреализму определение, Бретон плодит противоречия (например, противоречие между приматом линии у Магритта и приматом

цвета у Миро) настолько неразрешимые, что они незамедлительно загоняют нас в тупик.

Так, Бретон начинает «Сюрреализм и живопись» с заявления о преимущественной ценности зрения среди прочих способов восприятия. Отвергая популярный в конце XIX века тезис о музыке как высшем из искусств – тезис, охотно поддерживавшийся в XX веке художниками-абстракционистами, – Бретон настаивает, что «визуальные образы достигают того, чего никогда не достигнет музыка», и закрывает крышку гроба над этим великим искусством со словами: «Так пускай же ночь опустится на оркестровую яму». Начинается его гимн во славу зрения: «Глаз существует в первобытном состоянии. Чудеса земные... единственный свидетель их – дикий глаз, который все цвета возводит назад к радуге». Тем самым он противопоставляет непосредственность зрения – автоматизм акта зрительного восприятия – рассчитанному, рефлексивному шагу мысли. Дикарство зрения прекрасно, чисто, не запятнано рассуждением; расчеты рассудка (который Бретон никогда не забывает обозвать «буржуазным рассудком») репрессивны, дегенеративны, плохи.

Помимо незапятнанности зрения рассудком, первенство зрения обусло-

Брассай. *Искушение Св. Антония*, 1935 г.



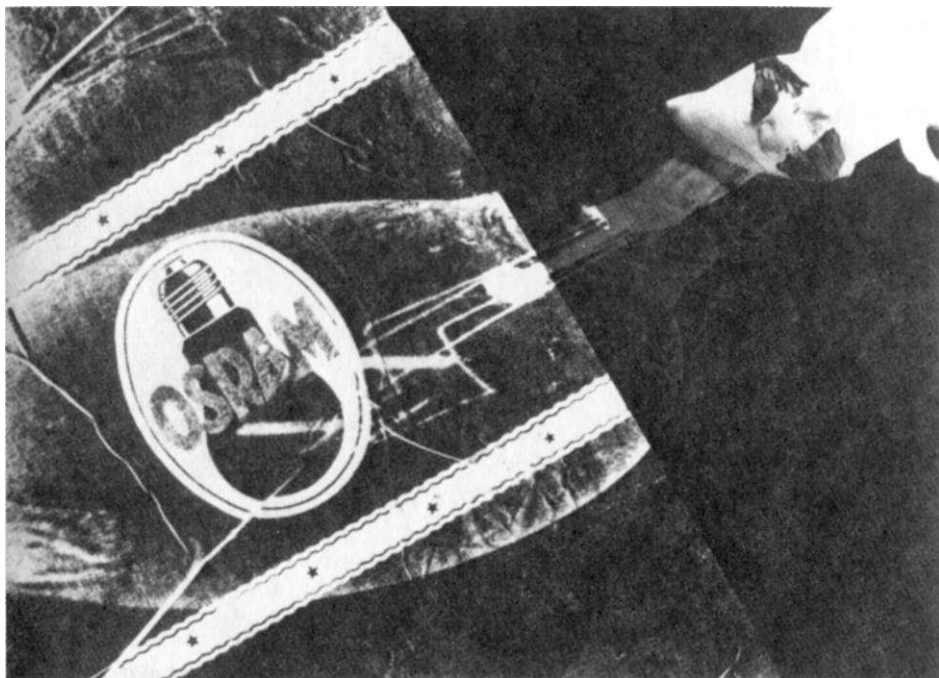
влено тем, каким образом предметы предстают зрению: непосредственность и прозрачность визуального восприятия внушает к себе доверие, Бретон часто подчеркивает, что сюрреализм-как-целое определяется визуальностью. В «Первом манифесте» он возводит родословную метода свободных ассоциаций к опыту визуальных образов, которые являются засыпающему на границе между бодрствованием и сном, то есть к визуальному опыту полусонного-полубодрствующего сознания.

Как нам известно, примат зрения в сюрреализме сталкивается с действительностью, наделенной еще большими привилегиями, - с письмом. Автоматизм осуществляется прежде всего в форме автоматического письма, это «бумагомарание», это продуцирование текста. Будучи перенесен в область визуальной практики, как у Андре Массона, автоматизм все равно понимается как вид письма. Бретон описывает автоматические рисунки Массона как скоропись, как письменность, как творение «этой руки, влюбленной в собственное движение и ни во что иное». «В самом деле, - пишет Бретон, - уникальное открытие сюрреализма состоит в том, что, без всякого предварительного намерения, перо, взявшееся писать, и карандаш, взявшийся рисовать, *создают* нечто бесконечно драгоценное»⁶. Так, в эссе, которое начиналось с дифирамбов зрению и с заявления о невозможности вообразить «картину иную, чем окно», Бретон решительно отдает письму превосходство над зрением и выражает свое неприятие «другого доступного сюрреализму пути», то есть «улавливания образов снов в некоем обманном натюрморте, именно в обманке [*trompe l'oeil*] (и само слово «обман» выдает ущербность этого пути)»⁷.

Это различие между письмом и зрением - одна из множества антиномий, о которых говорит Бретон, желая растворить сюрреализм в высшем синтезе сюрреальности, которая в этом случае «снимет двойственность восприятия и воспроизведения»⁸. Это старая антиномия западной культуры, и она не просто подает две вещи как разные формы опыта, но ставит одну выше другой. Восприятие лучше, истиннее, ибо оно есть непосредственный опыт, а воспроизведение всегда подозрительно, так как оно всегда есть не что иное, как копия, вос-создание другой формы, набор знаков опыта. Восприятие ведет непосредственно в реальность, а воспроизведение находится от нее на непреодолимой дистанции, где присутствие реальности возможно лишь в форме субститутов, то есть через посредство знаков. Таким образом из-за дистанционированности репрезентации от реальности ее всегда можно подозревать в подлоге.

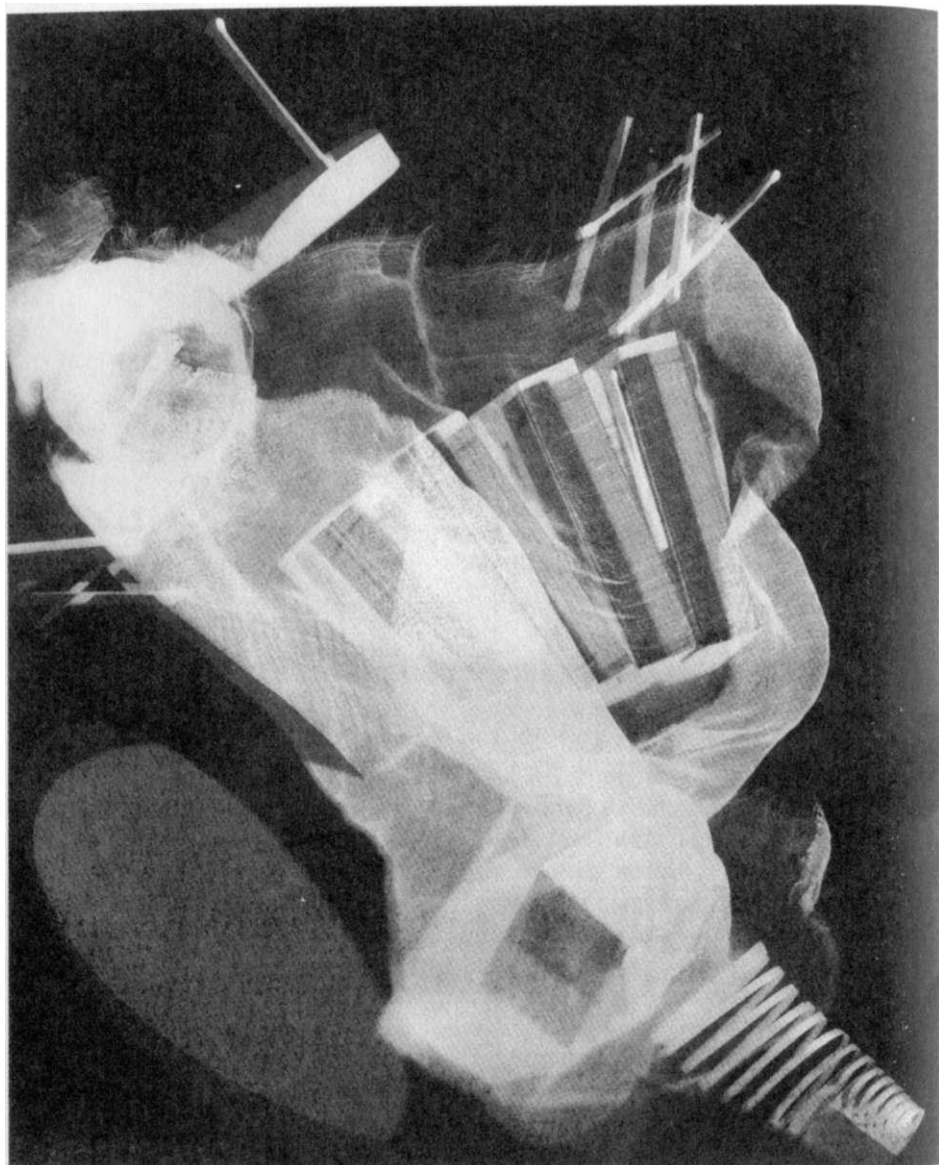
Отдавая продуктам автоматического письма предпочтение перед продуктами визуального изображения, Бретон тем самым переворачивает классическое предпочтение зрения письму, примат непосредственности над опосредованием. Ибо в тезисе Бретона подозрительным становится изображение⁹, картинка, «обманка», а образ письменный истинен.

И все же в некотором смысле этот очевидный переворот на самом де-



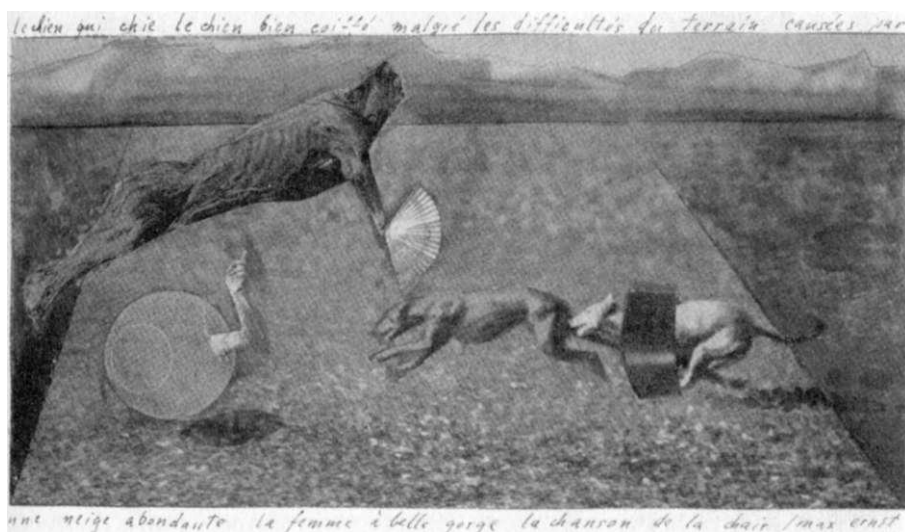
Эдмунд Кестинг. *Фотограмма*, 1929-30 г.

ле не упраздняет традиционного платоновского недоверия к репрезентации, потому что та визуальная образность, к которой Бретон относится с таким подозрением, есть изображение, то есть репрезентация сна, а не сам сон. Таким образом, Бретон продолжает традиционную для западной культуры линию страха перед репрезентацией как обманом. А истинность текстуального потока автоматического письма или рисования не столько репрезентирует нечто, сколько выражает или фиксирует, подобно линиям, которые выводит на бумаге сейсмограф или кардиограф. Эта паутина письма выводит в присутствие - делая зримым - непосредственный опыт того, что Бретон называет «ритмическим единством» и характеризует его как «отсутствие противоречий, снятие эмоционального напряжения, возникающего от подавления эмоций, отсутствие чувства времени и замещение внешней реальности психической реальностью, подчиненной лишь принципу удовольствия»¹⁰. Единство, которое производит паутина автоматического рисования, близко к тому, что Фрейд называл «океаническим чувством» - детская либидная область удовольствия, еще не подчиненного цивилизацией и ее тревогами. «Автоматизм, - объявляет Бретон, - ведет нас на-¹¹прямик в эту область», и говорит он здесь об области бессознательного.



Мэн Рей. *Рейограмма*, 1922 г.

Этой своей прямоот автоматизм выводит бессознательное, океаническое чувство в присутствие. Автоматизм может быть письмом, но, в отличие от остальных письменных знаков в западной культуре, он не есть репрезентация. Он есть вид присутствия, непосредственного присутствия внутреннего «я» художника¹². Этот смысл автоматизма как манифестации внутреннего «я», то есть никоим образом не репрезентации, содержится у Бретона также в описании автоматического письма как «изреченной мысли». Мысль - не репрезентация, а то, что наиболее прозрачно для сознания, непосредственный опыт, незапятнанный дистанцированностью и овнешненностью знаков.



Макс Эрнст. Коллаж, 1922 г.

Но эта приверженность автоматизму и письму как особому модусу присутствия и вытекающее отсюда неприятие репрезентации как обмана у Бретона лишены последовательности: в этом вопросе он то и дело сам себе противоречит, как, впрочем, и почти в каждом вопросе теории сюрреализма. Сплошь и рядом Бретон заявляет: «Неважно, остается ли осязаемая разница между существами воображаемыми и существами реальными, я каждую минуту пропускаю такие различия как несущественные»¹³. Как мы увидим, Бретон действительно охотно приветствует репрезентацию и знаки, ибо репрезентация составляет ядро его определения «Судорожной Красоты», а Судорожная Красота иначе носит название Чудесного, а Чудесное - это великое слово-талисман, которое лежит в самом сердце всего сюрреализма.

Противоречия по вопросу о приоритете зрения над репрезентацией, присутствия над знаком - типичные примеры неувязок в теории сюрреализма. И эти противоречия становятся еще более выпуклыми, если обратиться к взглядам Бретона на фотографию. Учитывая его антипатию к «реальным формам реальных объектов» и стремление к опыту иного порядка, можно предположить, что Бретон должен был презирать фотографию. Будучи техникой реалистической по самой своей сути, фотография должна быть ненавистна поэту, который считал, что «в свете тотальной переоценки реальных ценностей пластическое произведение искусства должно либо отсылать к *чисто внутренней модели*, либо перестать существовать»¹⁴.

На самом же деле Бретон относился к фотографии с большим вниманием. В той паре художников, что Бретон назвал первыми настоящими сюрреалистами - Макс Эрнст и Мэн Рей, - один был фотографом. Принято считать, что Бретон «принял» Мэн Рея в сюрреалисты за предполагаемый антиреализм его фотограмм, но в действительности это не так. Бретон был против попыток рассматривать фотограммы как абстракцию или как-то разграничивать «фотографию без камеры» и те работы Мэн Рея, что были сделаны при помощи обычной оптики¹⁵. Но поражает даже не то, что Бретон ценил и поддерживал отдельных фотографов, а то, что фотографии он отдает место в самой сердцевине сюрреалистской печати. В 1925 году он спрашивает: «Когда же все книги, которые хоть чего-нибудь стоят, перестанут иллюстрироваться рисунками и начнут выходить только с фотографиями?»¹⁶.

Это был не праздный вопрос, ибо следующие три крупных сочинения Бретона были и впрямь «иллюстрированы» фотографиями. Почти все картинки в «Наде» (1928) - это фотографии Буаффара; в «Сообщающихся сосудах» (1932) использованы несколько кадров из фильмов и фотодокументы; а иллюстративный материал к «Безумной любви» (1937) принадлежит в основном Мэн Рею и Брассаяу. Присутствие фотографий в пророчески-сновидческом контексте этих книг изумляет, оно кажется чем-то предельно эксцентричным - странное приложение к тексту, столь же загадочному, сколь банальны изображения. В своем эссе о сюрреализме Вальтер Беньямин говорит о таких курьезных «иллюстрациях»:

Вмешательство фотографии в эти пассажи происходит весьма странным образом. Оно превращает городские улицы, ворота, площади в иллюстрации к бульварному роману, вбирает в себя банальную очевидность старинной архитектуры и с самой изначальной силой вбрасывает ее в описываемые события, под которыми - как в книгах старых горничных - подписаны точные цитаты с номерами страниц¹⁷.

Но предполагаемая эксцентричность, периферийность фотографии по отношению к сюрреалистской мысли и практике сама еще стоит под большим вопросом. Фотография помещается в самый центр сюрреалистского текста не только в работах Бретона; она была главным визуальным материалом,

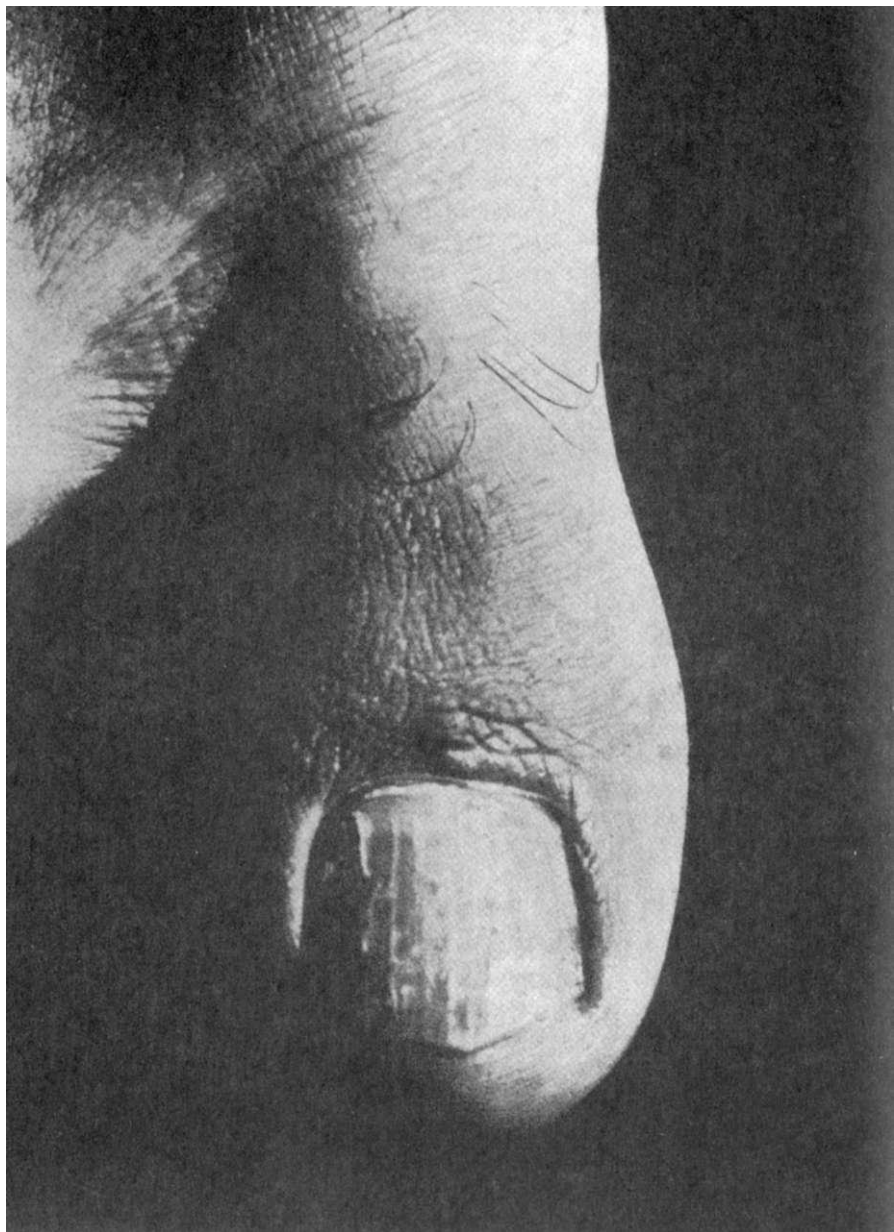


Джон Хартфилд.
 Фотомонтаж для «Объединения
 антифашистской акции»
 4 октября 1934 г.

использовавшимся в сюрреалистских периодических изданиях. Главный печатный орган сюрреалистов - *La Revolution surrealiste* - визуально не имел ничего общего с авангардистскими типографскими причудами, наводнявшими листовки дадаистов. По предложению Пьера Навиля за образец дизайна для *La Revolution surrealiste* был взят научный журнал *La Nature*. Первые выпуски *La Revolution surrealiste* содержали почти исключительно документацию, причем документацию двух типов: образцы автоматического письма и записи сновидений. Строгим колонкам текста был противопоставлен визуальный материал - по преимуществу фотографии Мэн Рея, причем все они являются как бы иллюстрациями к тексту и несут документальную нагрузку.

Враждебное отношение Навиля к традиционному изобразительному искусству было хорошо известно. В третьем номере журнала опубликовано его заявление: «У меня нет никакого вкуса, есть только отвращение. Художники, жулики-художники, давайте, пачкайте холсты. Всем известно, что нет никакой *сюрреалистической живописи*. Нет ни карандашных штрихов, рожденных случайным движением руки, ни изображений, повторяющих образы из сновидений...» Однако зрелища он не отвергал. «Память и удовольствие для глаза, - пишет Навиль, - это и есть вся эстетика». В перечень проводников этого визуального удовольствия входили улицы, киоски, автомобили, кинематограф и фотографии¹⁸.

После блестящей выставки «Дада и сюрреализм - новый взгляд» («Dada



Жак-Андре Буаффар. *Большой палец ноги*, «Documents» № 6, 1929 г.

and Surrealism Reviewed*) в 1978 году в галерее Хэйуорд внимание специалистов начало переключаться с изобразительной и скульптурной продукции сюрреализма и его окружения на продукцию печатную и на то, как журналы формировали каркас сюрреализма как движения. Глядя на парад сюрреалистских журналов - *La Revolution surrealiste*, *Le Surrealisme au service de la revolution*, *Documents*, *Minotaure*, *Marie*, *The International Surrealist Bulletin*, *VVV*, *Le Surrealisme, même* и множество других, - убеждаешься, что именно *они*, в гораздо большей степени, чем что-либо еще, и были настоящей художественной продукцией сюрреализма. А вместе с этим убеждением неизбежно вспоминается самое важное из когда-либо сделанных заявлений о предназначении фотографии - «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтера Беньямина, и одно из тех явлений, о которых говорит Беньямин, разведывая новую территорию искусства-после-фотографии, - иллюстрированный журнал, то есть фотография плюс текст.

В то самое время, когда Беньямин осуществлял свой анализ, сюрреалисты совершенно независимо от него применяли этот анализ на практике. И именно это постоянно упускает из виду традиционное искусствоведение, сосредоточенное на произведениях изобразительного искусства.

Сложив воедино эти два факта - приоритет, который сами сюрреалисты отдавали иллюстративной фотографии, и то, что попытки определить стиль, исходя из формального изобразительного кода (оппозиций типа графический/живописный или репрезентация/абстракция), оказались неспособны обозначить какое-либо единство в очевидном многообразии художественной продукции сюрреализма, то есть их неспособность сформулировать, по словам Рубина, «внутреннее определение» сюрреализма, - мы приходим к выводу, что искать такое определение следует скорее в фотографическом, чем в живописном коде сюрреализма. Или, иначе говоря, что проблеме разнородности искусства сюрреализма можно разрешить скорее при посредстве семиологических функций фотографии, чем при помощи формальных качеств, определяющих традиционное искусствоведческое деление на стили. Значит, речь идет о том, чтобы отказаться от периферийного положения фотографии по отношению к сюрреализму и поставить ее в положение абсолютно центральное - можно сказать, определяющее.

Нам могут возразить, что, обращаясь к фотографии как объединяющему принципу, мы просто заменяем один круг проблем другим. Ведь в сюрреалистской фотографии царит та же разнородность, что и в сюрреалистской живописи и скульптуре. Кратко пробежавшись по фотографическому архиву сюрреализма, мы вспомним: 1) совершенно обыденные картинки, снятые Буаффаром для «Нади» Бретона; 2) менее обыденные, но все еще прямые снимки, сделанные Буаффаром в 1929 году для журнала *Documents*, например иллюстрации к эссе Жоржа Батая о большом пальце ноги; 3) все еще «прямые», но уже ставящие вопрос об истинности фотографии как свидетельства документальные снимки скульптур, не существующих нигде, кроме как на



Мэн Рей. *Человек*, 1918 г.



Ханс Бельмер. *Кукла*, 1935 г.

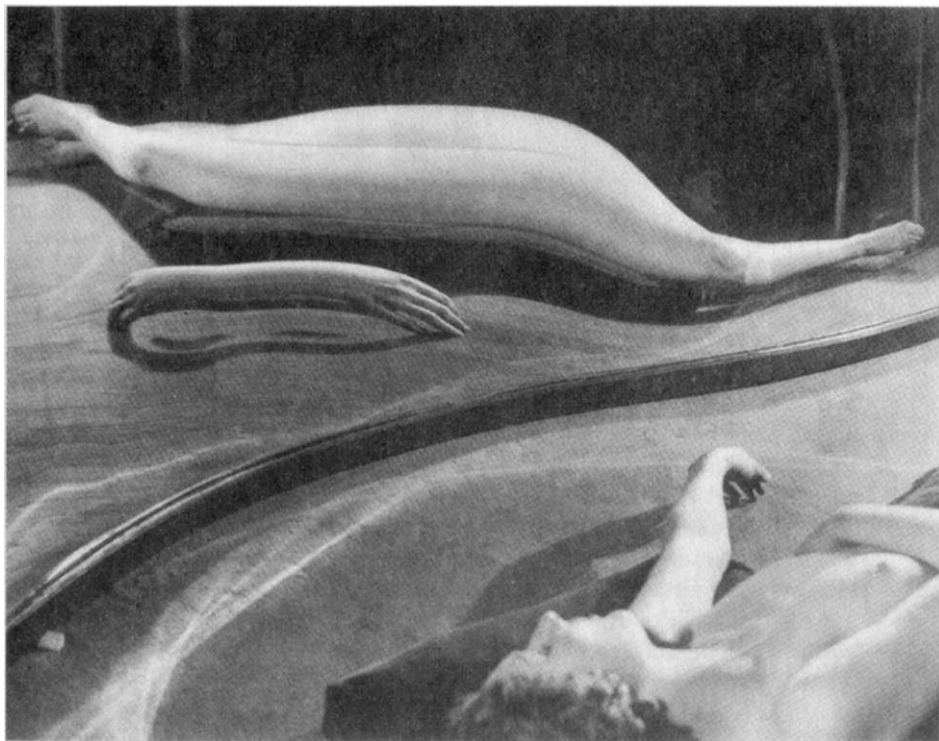
фотографии - скульптур, которые были уничтожены сразу после съемки (например, у Ханса Бельмера и Мэн Рея); далее мы переходим к необъятному перечню фотографических приемов обработки изображения: 4) часто использовавшаяся негативная печать; 5) возврат к многократной экспозиции или комбинированной печати, используемым для получения эффекта монтажа; 6) различные манипуляции с зеркалами, как в серии Кертеша «Искажение»; 7) два приема, своей славой обязанных Мэн Рею, - соляризация и фотография без камеры (рейограмма, авторский термин Мэн Рея - *rayograph*); последний несет в себе довольно ясную отсылку к иррациональному опыту, прокламируемому сюрреалистами, - она прослеживается в графичности, рукописности изображения на уплощенном, абстрагированном фоне, а также в некой одушевленности, которая сквозит в этих предметах-призраках; Рибмон-Дессен называет их «объектами из сновидений», а сам Мэн Рей скорее склонен считать их порождениями памяти, поскольку они способны «более или менее ясно воссоздать в памяти событие, подобно нетронутому пеплу предмета, исчезнувшего в пламени»¹⁹; 8) техника, которую Рауль Убак называл «брюляж» - когда эмульсию выжигают (что буквально воспроизводит известное описание фотограммы, данное Мэн Реем); этот прием возник из попытки полностью перевести фотографию в область автоматической творческой деятельности - так же, как серия графических экспериментов, сделан-

ная Брассаем в середине 30-х годов, была попыткой напрямую соединить фотографию с автоматическим рисованием, с рисованным образом.

Список получился довольно длинный, и все же в нем отсутствует один прием - фотомонтаж. Этот прием, пионерами которого были дадаисты, редко использовался фотографами-сюрреалистами, но привлекал некоторых сюрреалистов-поэтов, которые сами делали фотомонтажи. Важный пример здесь - автопортрет Андре Бретона 1938 года под названием «Автоматическое письмо».

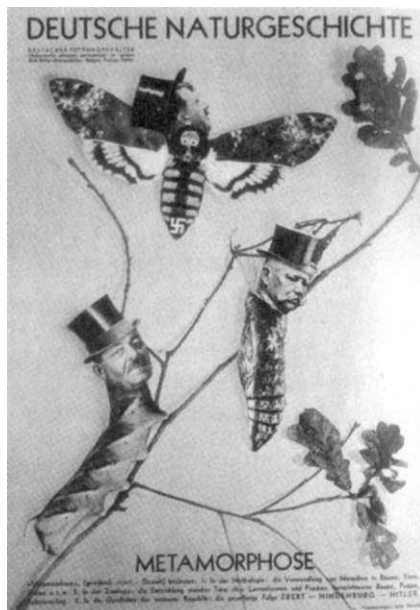
Автопортрет Бретона, составленный из разных фотографических фрагментов - это не только пример фотомонтажа (приема, который следует отличать от комбинированной печати, поскольку при фотомонтаже, как правило, разрезают и заново перекомбинируют уже готовые отпечатки), но также и пример конструкции *en abyme*. Микроскоп, репрезентирующий вообще все инструменты с линзами, вносит в поле репрезентации другую репрезентацию, которая удваивает некий аспект первой, а именно процесс фотографии, посредством которой появились на свет изображения, из ко-

Андре Кертеш. *Искажение*, 1933 г.



торых составлен автопортрет. Бретон использует это удвоение, чтобы установить интеллектуальную связь - как бы рифму - между психологическим автоматизмом как процессом механической записи и автоматизмом как свойством камеры - «слепого инструмента», по словам Бретона. Сам он связывает эти два механических способа регистрации уже в 1920 году, когда заявляет, что «автоматическое письмо, появившееся в конце XIX века, есть истинная фотография мысли»²⁰.

Но если эмблема автоматизма камеры помещена внутрь изображения, названного *L'Écriture automatique*, то, спросим мы, что же происходит с са-



мим понятием письма? Разве оно не является непреодолимо чуждым чисто визуальному опыту фотографии - и присутствие микроскопа символизирует, подчеркивает и интенсифицирует эту апелляцию к визуальности? Этот автопортрет и его название - не есть ли они еще один пример постоянного противопоставления письма и видения, противопоставление, которое не ведет ни к какому результату, кроме полной теоретической неразберихи? Но сейчас я докажу, что на этот раз оно ведет не к неразберихе, а к прояснению, к тому самому диалектическому синтезу противоположностей, о котором Бретон говорил как о программном методе сюрреализма. Я хочу обратить внимание на то, что понятие *écriture* выражается в этом автопортрете посредством самой материи изображения, то есть посредством монтажа.

Все авангардные движения 20-х годов понимали фотомонтаж как способ пропустить простое изображение реальности сквозь фильтр его же значения. Для этого использовалось противопоставление: противопоставление фотоизображения фотоизображению, противопоставление фотоизображения рисунку, противопоставление фотоизображения тексту. По словам Джона Хартфилда, «маленькое пятнышко цвета может превратить фотографию в фотомонтаж - особый род искусства»²¹. А что это за род искусства, нам объясняет Третьяков, который пишет: «Если благодаря влиянию текста (или названия) фотография выражает не просто тот факт, ко-



Андре Бретон.

L'Écriture automatique, 1938 г.

Джон Хартфилд.

Фотомонтаж, 1934 г.

Рауль Хаусман.

ABCD, 1923-24 г.

торый она показывает, но также социальные тенденции, которые отражает этот факт, то это уже фотомонтаж»²². Вслед за ним о том, что реальность несет в себе свою собственную интерпретацию, говорит Арагон, описывая работу Хартфилда: «Когда он играл с огнем изображений, вокруг него воспламенялась сама реальность... фрагменты фотографий, которыми он манипулировал ради удовольствия огулывать, в его пальцах начинали означать»²³.

Такое отношение к означению как к политическому акту, призыв рассматривать фотографию в отрыве от всего земного, от реальности, проповедовал Бертольд Брехт, говоря: «Фотография заводов Круппа или концерна AEG почти ничего не сообщает об этих организациях... Поэтому действи-

тельно необходимо нечто строить, нечто искусственное, нечто заданное»²⁴ Такая позиция оказалась неприемлемой для протосюрреалиста Макса Эрнста, который покинул берлинский сюрреалистический кружок со словами «Это так по-немецки. Германские интеллектуалы ни покакать, ни пописать не могут без идеологии» (*«C'est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent ni caca ni pipi sans des ideologies»*)²⁵. Но тем не менее, именно фотомонтаж он использовал в *Fatagagas*, и именно фотомонтаж оставался лейтмотивом в

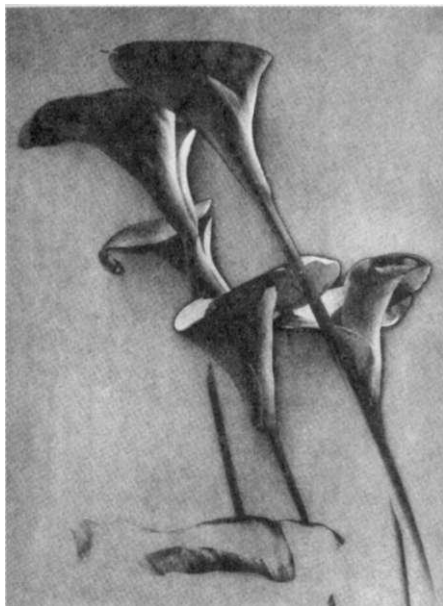


Ханна Хок. *Резать кухонным ножом*, 1919 г.

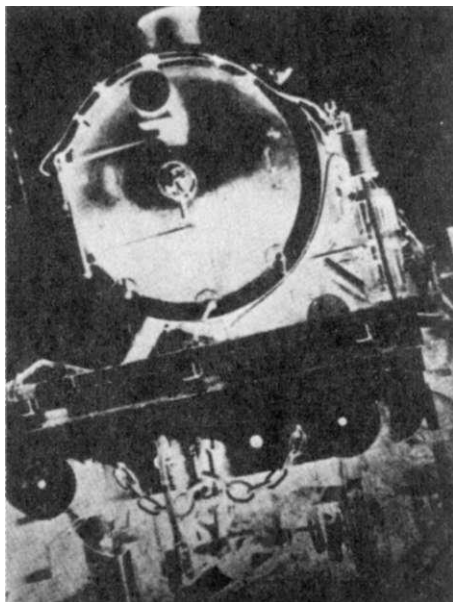
произведениях Эрнста этого периода; и когда Арагон писал о действии элементов, из которых собраны фотомонтажи Эрнста, он сравнивал их со «словами»²⁶. Тем самым он имеет в виду не только то, что каждый означающий элемент фотомонтажа прозрачен (в отличие от элементов кубистических коллажей, смысл которых непрозрачен и неясен), но и то, что каждый элемент фотомонтажа представляет собой отдельную смысловую единицу, которая, как и слово, определяется своим положением в синтагматической цепочке предложения и подчиняется условиям общего синтаксиса.

Считаем ли мы синтаксис категорией временной - то есть простой последовательностью слов друг за другом, которая, по мере того как ее признают, складывается в предложение, - или же категорией пространственной - то есть серийно развертывающейся последовательностью отдельных

лексических единиц на печатной странице, - в любом случае синтаксис сводится к изначальной разобщенности отдельных лексических единиц. Для традиционной лингвистики эта абсолютная разобщенность представляет собой тот разрыв или пробел между знаками, который отделяет знаки друг от друга; сами же знаковые единицы она делит на две части, совершенно чуждые друг другу. Эти две части суть означаемое и означающее: первое есть значение знака, прозрачное для мысли и сознания; второе - начертание



Мэн Рей. *Лилии*, 1930 г.



Роджер Парри. *Иллюстрация к книге Леона-Поля Фарга «Банальность»*, 1928 г.

или звук, выступающие материальным носителем знака. «Порядок означаемого, - пишет Деррида, отталкиваясь от позиции традиционной лингвистики, - никогда не одновременен порядку означающего, в лучшем случае он выступает как его изнанка или чуть сдвинутая, на один вздох, параллель»²⁷. Для Деррида, конечно, пробел - это не разобщенность, которая отмечает внешнюю границу значения, конец одного означаемого и скорое начало другого. Скорее пробел в своем предельном смысле есть предпосылка значения как такового, и разобщающее действие пробела само по себе уже конституирует значение отделяемых друг от друга знаков. Как мы увидим, это движение, когда пробел оказывается внутренним наполнением присутствия, проливает свет на различие между фотографией сюрреалистической и фотографией дадаистской.



Мэн Рей. *Маркиза Касати*, 1922 г.

Билл Брандт.

Белгравия. Лондон, 1951 г.



В дадаистских фотомонтажах пробелы играют очень важную роль: белый лист бумаги, проглядывающий между фотографическими фрагментами, предъявляет себя как средство, одновременно соединяющее и разделяющее их. Белый лист здесь - это не глухая плоскость кубистского коллажа, утверждающая формальное и материальное единство визуального субстрата; белый лист - это скорее эфирная среда, и каждое отображение реальности, помещенное в эту среду, надежно отделено от других и пребывает в состоянии разобщенности, синтаксиса, среда же играет роль пробела.

Фотоизображение, между элементами которого наличествуют такие «пробелы», лишено одной из самых мощных иллюзий фотографии. В нем нет чувства присутствия. Хваленая способность фотографии останавливать мгновение - это способность уловить и сохранить присутствие. Это изображение момента, изображение того, как все вещи присутствуют в данный момент в данном пространстве; это декларация совершенной чистоты и целостности реальности. На поверхности фотокарточки запечатлено все то, что фиксирует один моментальный взгляд. Фотоизображение - это не просто трофей, захваченный у реальности, это еще и документ, подтверждающий единство реальности как всего-что-присутствовало-в-тот-один-момент. Но пробелы разрушают одновременное присутствие: ведь они показывают предметы последовательно - либо один после другого, либо как разобщенные и внешние по отношению друг к другу, хранящиеся в разных ячейках. Пробел ясно показывает нам - Хартфилду, Третьякову, Брехту, Арагону, -

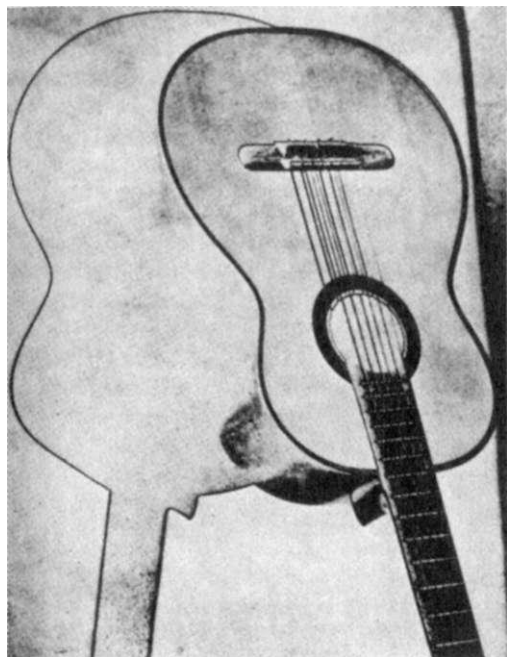


Ханс Белльмер.

Кукла, 1934 г.

что перед нами не реальность, но мир, до краев полный интерпретацией или означением, то есть реальность, нашпигованная пробелами и разрывами - формальными предпосылками знака.

Как я уже упоминала, фотографы-сюрреалисты редко прибегали к фотомонтажу. Их целью была гладкость, однородность отпечатка, без вторжений белого листа. Сохраняя целостность изображения, они могли апеллировать к фотографическому прочтению этого изображения - то есть к прочтению, подразумевающему прямой контакт фотоизображения с реальностью. Но все без исключения фотографы-сюрреалисты, рассматривая свое фотоизображение, эту единую и однородную картинку, все же имели в виду пробел. Иногда они подражали технике фотомонтажа, используя комбинированную печать. Но это в их работе как раз менее всего интересно, потому что комбинированная печать не дает достаточно внятного опыта самой реальности как знака, реальности, разорванной пробелом. Разорванность соляризированного отпечатка - это по большей части дань такому же расщеплению, происходящему в реальности. То же самое можно сказать о тончайших, непостижимых разрывах, которые создает негативная печать. Однако самое важное - это стратегия удвоения. Ибо именно удвоение производит формальный ритм пробела - двухчастный ритм, который отменяет единство момента, который расщепляет сам момент *изнутри*. Ибо именно удвоение приводит нас к осознанию, что к оригиналу добавлена еще его ко-



Морис Табар.

Соляризованная гитара, 1933 г.

пия. Двойственность - это симулякр; двойник есть репрезентация оригинала. Он приходит вслед за оригиналом и, соответственно, может существовать только как подобие, как изображение. Но вот, будучи представлен вместе с оригиналом, двойник разрушает чистую единичность оригинала. Удвоение раскрывает оригинал для эффекта различия, эффекта отсрочки, эффекта одного-после-другого или внутри другого: эффекта множественностей, прорастающих в едином.

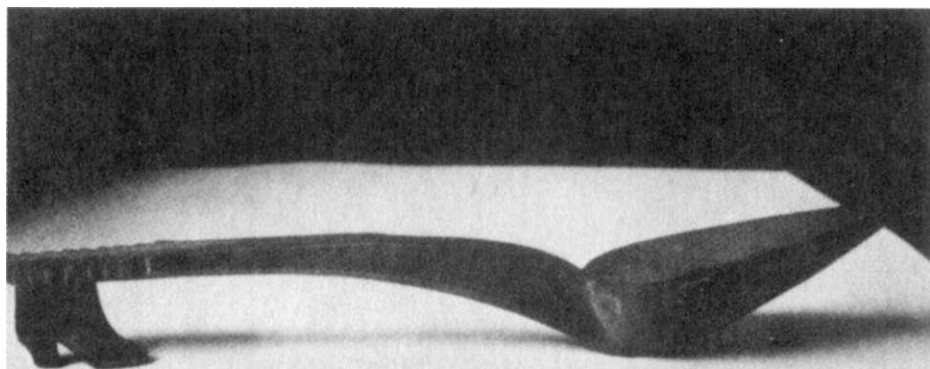
Это чувство отсрочки, чувство реальности, открывающей себя для «отличия всего на миг», мы (вслед за Деррида) назвали пробелом. Однако функция удвоения - это не только превращение присутствия в последовательность. Удвоение отмечает первый элемент цепочки как означающий: оно преобразует сырой материал в общепринятую форму означающего. Леви-Строс подчеркивает важность чисто фонематического удвоения в самом начале языкового опыта ребенка - пробуждающейся способности ребенка обращаться со знаками:

Уже на стадии детского лепета появляется группа феноменов [па]. Но различие между [па] и «папа» не сводится просто к удвоению: [па] - это шум, «папа» - слово. Удвоение свидетельствует об определенности намерения говорящего субъекта; оно наделяет второй слог функцией, отличной от той, которую могли выполнять первый слог и в целом потенциально не ограниченная серии идентичных звуков [папапапа-

па...], рожденные детским лепетом. Второе [па], таким образом, ни повторяет, ни обозначает первое. Оно является знаком того, что первое [па] тоже было знаком и что образуемая ими пара принадлежит не означаемому, а означающему²⁸.

То есть повторение говорит о том, что «бессмысленные звуки» детского лепета стали нарочитыми, намеренными; и их намерение – выразить смысл. В этом смысле удвоение – это «означающее означения»²⁹.

С точки зрения сформировавшегося языка, фонемы [па] и [ма] больше похожи на слова *in potentia*, чем на бессмысленные звуки. Но попробуйте представить себе, как младенец производит взрывные согласные и твердые приступы, а также другие звуки, не являющиеся частью разговорного язы-



Мэн Рей. Иллюстрация к книге Андре Бретона «*L'Amour fou*», 1937 г.

ка, и младенческий лепет уже покажется сырым материалом звуковой реальности. Тем самым путь от [па] к «папа» приобретает нечто общее с удвоением в фотографии, когда сырьем для изображения является мир перед объективом камеры.

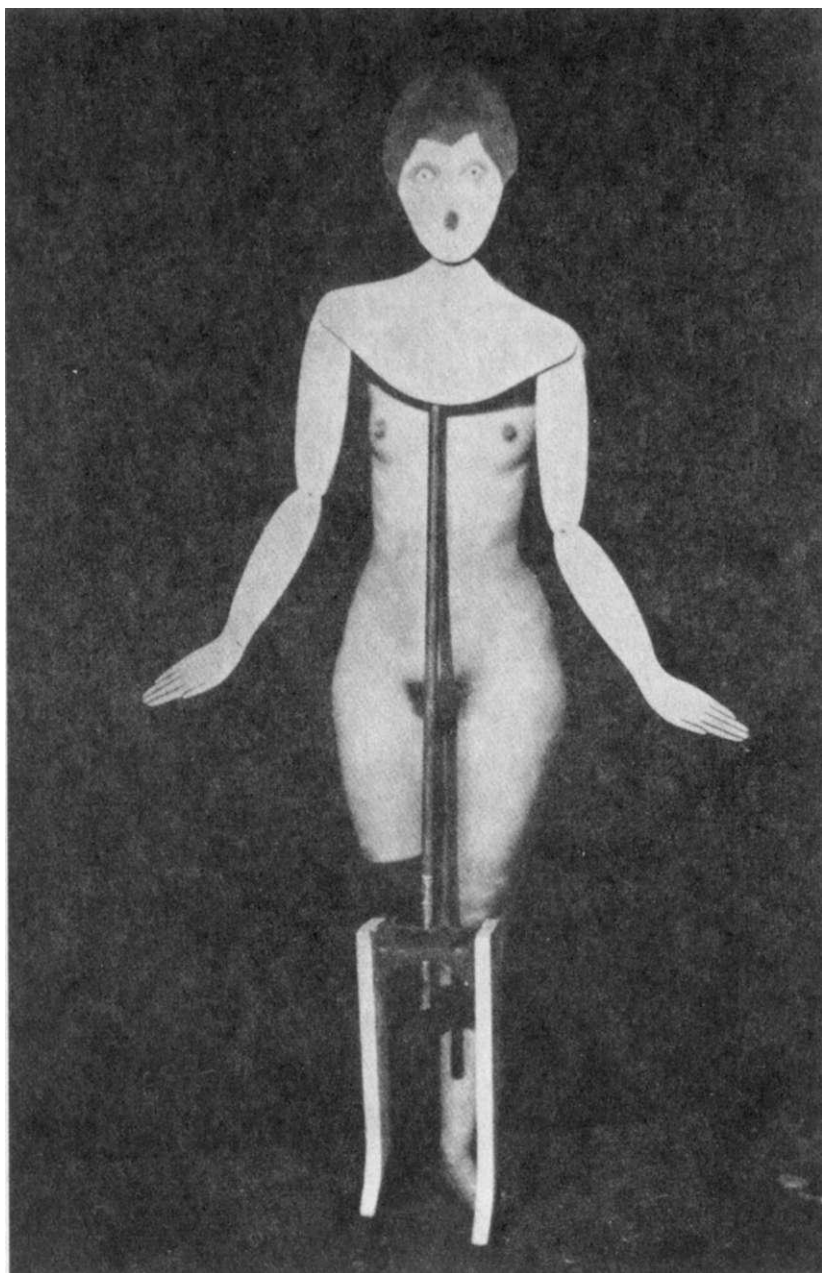
Как уже было сказано, сюрреалистская фотография использует ту особую связь с реальностью, на которой зиждется вся фотография в целом. Ибо фотография есть слепок, оттиск реальности; это выявленный с помощью фотохимической обработки след, причинно связанный с той реальной вещью, к которой он отсылает, – подобно отпечаткам пальцев или влажному кругу, оставленному на столе холодным стаканом. Тем самым фотография по самой сути своей отличается от живописи, скульптуры или рисунка. На генеалогическом древе изображений она стоит ближе к отпечаткам ладоней, посмертным маскам, Туринской плащанице или следам чаек на прибрежном песке. С точки зрения техники и семиологии, рисунки и картины суть изображения, а фотографии суть отражения.

Обладая этим особым статусом по отношению к реальности, будучи по сути дела оттиском самой реальности, фотография у фотографов-сюрреалистов, с их склонностью к техническим ухищрениям – пробелам и удвоениям, – зафиксировала пробелы и удвоения, присутствующие в той самой реальности. Фотография здесь используется для того, чтобы произвести парадокс: парадокс реальности, конституированной как знак – или присутствия, превращенного в отсутствие, в репрезентацию, в пробел, в письмо.

Описанный выше ход лежит в самом сердце сюрреалистской мысли, ведь именно этот опыт *реальности как репрезентации* определяет понятия Чудесного или Судорожной Красоты – ключевые понятия сюрреализма³⁰. Ближе к началу «Безумной любви» есть раздел, который был отдельно опубликован Бретоном под заглавием «Красота будет биться в судорогах...» В этом манифесте Бретон говорит о Судорожной Красоте, пользуясь тремя видами примеров. Первый вид лежит в области мимикрии – ухищрений природы, когда один живой организм имитирует другой: самый известный пример здесь, наверное, пятна на крыльях бабочек, имитирующие глаза. Бретона, как и всех сюрреалистов, явление мимикрии совершенно завораживало. Например, в журнале *Documents* были опубликованы фотографии Блосфельдта, изображавшие имитацию волют и колонн классической архитектуры в стеблях растений. В «Красота будет биться в судорогах...» Бретон говорит о мимикрии кораллов Большого барьерного рифа, имитирующих растения, и об «Императорской мантии» в гроте неподалеку от Монпелье, где естественные складки и выщербины кварцевой стены образуют подобие занавеса, «навски затмевающего любую скульптуру». Мимикрия здесь служит примером производства знаков в природе, когда одно природное явление становится репрезентацией другого.

Второй пример Бретона – это «прекращение движения»: когда нечто, находившееся в движении, оказалось приостановлено, выведено из строя или, как сказал бы Дюшан, «отложено». «Жаль, что среди иллюстраций к этому тексту я не могу воспроизвести фотографию очень красивого локомотива, на много лет заброшенного среди безумия девственного леса»³¹. Неудивительно, что Бретону хотелось показать фотографию этого объекта – ведь сама идея остановленного движения есть одна из главных идей фотографии. А судорожность, возбуждение, опережающие предмет, происходят оттого, что локомотив воспринимается в отрыве от размеренности его естественного бытия, и этот отрыв лишает локомотив какой-то части его физической сущности и превращает его в знак той реальности, которой он более не обладает. Застывший кадр этого застывшего поезда – это репрезентация предмета, который сам по себе есть репрезентация.

Третий пример Бретона – это найденные объекты или найденные словесные фрагменты, обрывки фраз (и то и другое – образчики объективной случайности), когда посланец из внешнего мира несет в себе информацию, из которой адресат узнает о своем собственном желании. Найденный объ-



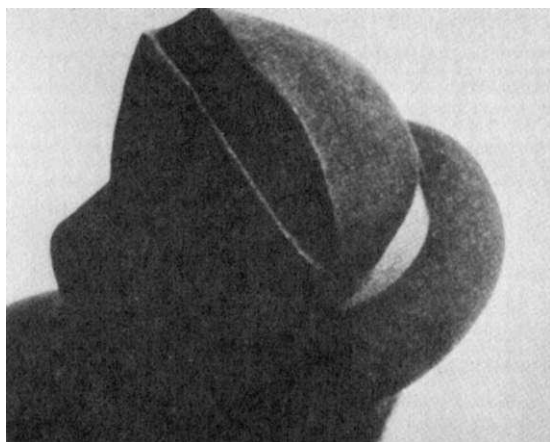
Мэн Рей. *Вешалка*, 1920 г.

ект есть *знак* этого желания. Предмет, о котором Бретон говорит в начале «Безумной любви», прекрасно демонстрирует, что Судорожная Красота функционирует как знак. Этот предмет - ложка с ручкой в форме сапожка, которую Бретон нашел на блошином рынке и которую он считал исполнением желания, высказанного в автоматической фразе, всплывшей у него в мозгу за несколько месяцев до того: *cendrier Cendrillion*, то есть «пепельница-Золушка». Объект с блошиного рынка стал для него значащим, когда он начал видеть в нем удивительное *mise-en-abyme*: простирающуюся в бесконечность цепь удвоений, в которой черпало и ручка ложки представляли как носок и пятка туфли, а маленький резной сапожок, украшающий ручку, играл роль каблука туфли. Затем мы представляем, что у *этого* сапожка роль каблука играет другой, совсем крохотный сапожок, и так до бесконечности. Природное письмо этой цепи удваивающихся сапожков Бретон рассматривал как означающее для своего желания любви и тем самым как знак, с которого начинается действие «Безумной любви»³².

Если попытаться обобщить эстетику сюрреализма, то понятие Судорожной Красоты будет являть собою ядро этой эстетики: оно сводится к опыту реальности, превращающейся в репрезентацию. Можно сказать, что сюрреальность есть природа, бьющаяся в судорогах письма. Фотографии дарован особый доступ к этому опыту - он кроется в ее привилегированной связи с реальностью. Использувавшиеся во времена сюрреалистов приемы работы с фотографией - то, что мы называли удвоением и пробелом, - имеют своей целью задокументировать эти судороги. Фотографии не *интерпретируют* реальность, не расшифровывают ее, как у Хартфилда в его фотомонтажах. Фотографии представляют саму эту реальность как заданную, или шифрованную, или записанную. Тем самым опыт природы как знака, или природы как репрезентации, «естественным образом» приходит на территорию фотографии. Он затрагивает и фотографический до мозга костей опыт определения границ кадра - краев изображения, которые воспринимаются как обрезанные. Но мне хочется добавить, пусть даже очень кратко, что черта, объединяющая *всю* художественную продукцию сюрреализма, - это именно опыт природы как репрезентации, физической материи как письма. И это, конечно, не морфологическое соотношение, а семиологическое.

Рассуждение о сюрреалистской фотографии не может быть полным, если оно не упоминает «чистых», неискаженных фотоизображений, фигурирующих в сюрреалистской печати, - среди них снимок больших пальцев ног работы Буаффара, или «Невольные скульптуры», сфотографированные Брассаем для Сальвадора Дали, или прямой снимок фигуры в шляпе, сделанный Мэн Реем для журнала *Minotaure*. Потому что *этот* тип фотографий ближе всего к сердцевине сюрреализма. Но теоретический аппарат, который позволит нам говорить об этом жанре, мы уже разработали. Это понятие пробела.

Внутри фотоизображения эффект пробела могут создавать *cloisonne* соляризации или использование найденных рамок, которые разбивают или замещают фрагменты реальности. Но на самом краю фотоизображения рамку кадра, которая вырезает, выхватывает изображенный фрагмент из общего пространства реальности, можно рассматривать как еще один способ создать эффект пробела. Пробел - это обозначение разрыва в синхронном опыте реальности, перебой, который дает начало последовательности. Рамка фотокадра *всегда* действует как разрыв непрерывной ткани реальности. Но сюрреалистская фотография обращает едва ли не все свое внимание на эту рамку, и та сама начинает читаться как знак - пустой знак, конечно, но главный винтик в механизме смысла: означающее означения.



Мэн Рей. Иллюстрация к «*D'un certain automatisme du gout*», «Minotaure», 1933 г.



Умбо.
Автопортрет, 1930 г.

Рамка кадра говорит о том, что между данной частью реальности и той частью, что осталась за кадром, есть различие; и что данный фрагмент, ограниченный рамкой кадра, есть пример природы-как-репрезентации, природы-как-знака. Сообщая об этом опыте реальности, кадр также контролирует его, конфигурирует его. Для этого может использоваться выбор точки зрения, как у Мэн Рея, или выбор расстояния, как в снятых со сверхблизкого расстояния photographиях Дали. И в обоих этих примерах то, что фиксируется в кадре, то, что камера делает видимым, - это автоматическое письмо мира: постоянное, непрерывное производство знаков. Дали снимает мелкий бумажный мусор, автобусные и театральные билеты, которые мы обычно сминаем в карманах в катышки, или крошки от ластика, которые мы неосознанно растираем, - многократно увеличивая их, Дали публикует эти снимки под названием «Невольные скульптуры». Упомянутая фотогра-

фия Мэн Рея вместе с несколькими другими сопровождает эссе Тристана Тцара о бессознательном производстве сексуальных образов во всех аспектах культуры - в данном случае приводится в пример дизайн шляп.

Рамка кадра говорит о способности камеры находить и вычленять то, что можно назвать постоянным производством эротических символов, непрерывным автоматизмом мира. За эту свою способность сама рамка достойна прославления, репрезентации, что и происходит в той фотографии Мэн Рея, с которой начинался наш анализ. Или она может просто присутствовать, молча играть роль пробела, как в той серии Брассая о граффити, когда у него наступает припадок автоматического производства.

И вот, разобрав этот опыт рамки, мы подступаем вплотную к избытку. В 20-е и 30-е годы во всей Европе «взгляд камеры» превозносили как особую форму видения: «Новое Зрение», как называл это Мохой-Надь. От ГИНХУКа до «Баухауза» и монпарнасских студий Новое Зрение понимали одинаково. Как считал Мохой-Надь, обычное человеческое зрение попросту несовершенно, слабо, бессильно. «Гельмгольц, - писал Мохой-Надь, - говорил своим ученикам, что если бы какому-нибудь оптику удалось воспроизвести человеческий глаз и он принес бы этот глаз к нему, Гельмгольцу, то он, Гельмгольц, был бы вынужден сказать: плохая работа». Однако изобретение камеры восполнило недостатки, так что теперь «мы можем сказать, что видим мир другими глазами»³³.

Эти «другие глаза» - конечно, глаза камеры. Они видят быстрее, четче, под более разнообразными углами, ближе, микроскопически, со смещением цвета, насквозь при помощи рентгеновских лучей и с возможностью размножения изображений, что дает возможность записывать ассоциации и воспоминания. Зрение камеры многократно расширяет возможности обычного зрения, восполняет недостатки невооруженного глаза. Камера скрывает наготу глаза, вооружает его, она играет роль протеза, который приумножает возможности человеческого тела.

Однако, расширяя спектр способов, которыми мир может быть дан зрению, камера опосредует эту данность, становится между миром и человеком, диктует реальности *свои* условия. Так то, что с избытком дополняет и усиливает человеческое зрение, в то же время вытесняет самого человека как субъекта зрения; камера - это помощник, захватывающий власть над зрением.

Отношение к камере как к протезу и изображение ее на фотографиях изобилуют у всех адептов Нового Зрения³⁴. На известном автопортрете Умбо камера предстает как падающая тень, соотношение которой с глазами фотографа отражает интересный парадокс, свойственный всем вспомогательным устройствам, - то, что расширяет способности некоего органа, также замещает его. На этом снимке камера, которая в буквальном смысле расширяет зрение Умбо, позволяя ему видеть самого себя, также скрывает его глаза, почти полностью затмив их тенью.

Автопортрет Флоранс Анри действует похожим образом. На нем рамка кадра служит для того, чтобы подчинить себе изображение, доминировать над ним, а символизирующая рамку кадра фаллическая форма, которую конструирует Анри, совпадает с той формой, которая использовалась в большинстве культур мира для выражения господства. Таким образом, избыток дается нам эмблематическим способом, через посредство овнешненной репрезентации рамки кадра как образа господства: сущность зрения камеры - абсолютная власть фокуса и акта выбора из первобытного копошения реальности.

В 20-е годы вся Европа испытывала ощущение, что к реальности добавлен некий избыток. То, что это ощущение в то же время воспроизводили и активно конфигурировали фотографии, сделанные с применением дополнительных приемов, говорит о невероятном созвучии тогдашней европейской фотографии своему времени - а не о расколе ее на различные секты, как иногда полагают. Но я считаю, что избыток, который особенно активно добавляли к реальности сюрреалисты, - это видение реальности *как* репрезентации или знака. Реальность одновременно расширялась и замещалась или вытеснялась господствующим избытком, каковым является письмо - парадоксальное письмо фотографии.

Вашингтон, 1981

Это новое искусство - рисовать в пространстве

В 1932 году, собираясь дать имя только что изобретенному им вместе с Пикассо подходу к скульптуре, Хулио Гонсалес обращается мыслями в далекое прошлое далеких стран - он вспоминает о том, как древние объединяли звезды в созвездия. Восемь светящихся точек для греков и финикийцев складывались в плащ Ориона, а за плащом их воображению представлялся и сам герой и его меч; двадцати звезд было достаточно, чтобы обозначить мачту и снасти корабля «Арго», хотя у этих двадцати точек так же мало общего с очертаниями корабля, как у восьми - с очертаниями человека в охотничьем плаще. Проявляя удивительное безразличие к внешнему виду вещей, созвездия проецируют земной мир с его кораблями и лебедями на небесный свод, чертя на небе рисунки, которые не размениваются на такие мелочи, как сходство. Рисовать звездами - значит творить созвездия, то есть применять такую технику, которая не является ни миметической, ни абстрактной. «В тревоге ночной, - пишет Гонсалес, - звезды отмечают в небе точки надежды. Точки в бесконечности и есть предшественники этого нового искусства - рисовать в пространстве».

Эта фраза взята из эссе Гонсалеса 1932 года, посвященного творчеству Пикассо: «Пикассо-скульптор и храмы» («Picasso sculpteur et les cathedrales»)¹. Однако та область мысли, откуда родом эта фраза, связана не столько с новой скульптурной манерой Пикассо, сколько с новой скульптурной манерой самого Гонсалеса.

Сегодня соавторство Пикассо и Гонсалеса занесено в анналы искусства XX века. В 1928 году Пикассо, собираясь по своим эскизам - нескольким рисункам, изображавшим сетчатые объекты, - создать небольшие трехмерные модели из железной проволоки, призвал к сотрудничеству своего друга и соотечественника Гонсалеса. Гонсалес, унаследовавший ремесло декоративной работы по металлу от отца, более тридцати лет работал мастером-кузнецом. Хотя в течение пятнадцати из этих лет он выставлял в парижских галереях и салонах свои работы - по большей части живопись и маленькие

золотые и серебряные головки, - он при этом считал себя ювелиром или художником-декоратором. Такая скромность, а также владение всеми тонкостями работы по металлу, включая сравнительно новую технику кислородно-ацетиленовой сварки, делали Гонсалеса идеальным исполнителем художественной воли Пикассо. Гонсалес добросовестно отмерял метры железной проволоки и по планам Пикассо паял модели. Так было в 1928 и 1929 годах. Потом прошел еще год, и Пикассо снова вернулся в мастерскую Гонсалеса, чтобы предложить ему новую работу по железу.

На этом втором этапе их сотрудничества скульптуры стали больше; они уже в меньшей степени основаны на кропотливом переводе двухмерного чертежа в трехмерную модель. В них использовалась техника ассамбляжа - соединения различных частей, причем все части были из железного лома, некоторые представляли собой найденные объекты: автомобильные цилиндры, сапожные колодки, пружины и рессоры. Мастерство Гонсалеса в работах по металлу позволило Пикассо вторгнуться с тонкими законами коллажа в трехмерный мир скульптуры. Для Гонсалеса это вторжение стало настоящим потрясением - началом того, что он назвал «это новое искусство - рисовать в пространстве».

Но, за исключением нескольких макетов, относящихся к 1928 - 1929 годам, Пикассо не был особенно увлечен рисованием в пространстве; его интересовал ассамбляж - возможность подчеркнуть то, что произведение искусства происходит «от мира сего», противопоставив изяществу его формы банальность повседневной вещи, помещенной посреди кусков металлического лома. Поэтому то, что Гонсалес писал об искусстве своего друга, было хотя и хвалебно, но неверно. Скорее Гонсалес писал здесь о самом себе.

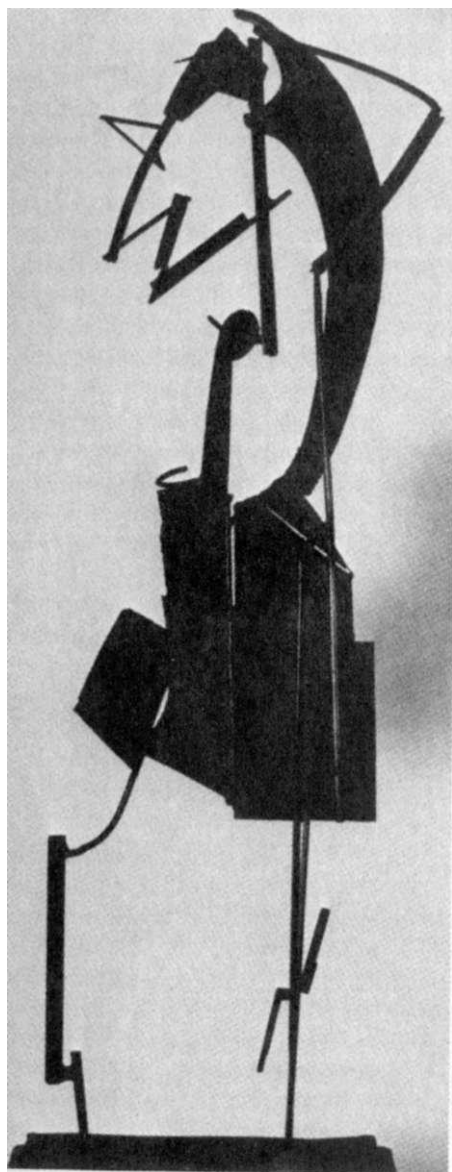
В 1929 году под влиянием Пикассо Гонсалес решил освободиться от статуса ремесленника и стать художником, преследующим глобальные эстетические цели. Он впервые осознал, что технологии, которыми он столь мастерски владеет, можно поставить на службу Искусству и что искусство не обязательно искать где-то в заоблачных высотах, неизмеримо выше царства Вулкана, что оно может рождаться и здесь, в кузнечной печи. Спустя несколько лет еще один, гораздо более молодой художник испытает в точности такое же чувство освобождения при виде сварных сетчатых скульптур Пикассо. Этот художник, Дэвид Смит, настолько полно разделит чувства Гонсалеса, что, описывая, как ему открылся художественный потенциал металлической скульптуры, Смит просто экстраполирует свой собственный опыт на опыт Гонсалеса. «Будучи мастером работы по металлу, - пишет Смит, - и относясь к ней как к ремеслу, а идеалом искусства считая масляную живопись, очень трудно осознать, что то, что было ремеслом и способом заработка, - это и есть то, чем может делаться искусство»². Но для Гонсалеса (как и для Смита в конце 30-х) это откровение заключалось вовсе не в скульптурной технике ассамбляжа и не в тонкостях коллажа. Откровение подтолкнуло его к изобретению нового вида рисования: скульптурного

письма в пространстве. С самого начала новой жизни Гонсалеса как художника он делает работы - такие как, например, «Дон Кихот» 1929 года, - выражающие эту новую творческую позицию.

Созревание Гонсалеса как художника заняло всего один год, и с 1930-го по 1939-й Гонсалес создает практически непрерывную цепь шедевров. Вне всякого сомнения, причины столь стремительного развития - возраст и опыт художника к моменту его общения с Пикассо (ему было 52 года), а также то, что в течение десяти лет, предшествовавших их сотрудничеству, он поддерживал тесную связь с авангардным искусством. Помимо близкой дружбы с Пикассо и Бранкузи, Гонсалес поддерживал начавшееся еще в его барселонской юности знакомство с Торресом-Гарсиа, аргентинским художником, жившим в Испании и Америке и в конце концов в 1924 году обосновавшимся в Париже. Полемист по натуре, Торрес-Гарсиа обожал делиться своим мнением о различных течениях, на которые распался в конце 20-х парижский авангард. Встав перед необходимостью определиться в своей позиции (против сюрреализма, против неоклассицизма), Торрес-Гарсиа объединился с Мишелем Сейфором, и вместе они создали союз абстракционистов «Круг и Квадрат». Это было в 1929-м - в том самом году, когда Гонсалес осознал себя как художника. Торрес-Гарсиа инициировал теоретические споры, а коллеги, окружавшие его, были активны и ранее - Гонсалесу были знакомы как темы диспутов, так и ораторы. Он водил дружбу с Элионом и Вантонгерлоо, был знаком с Мондрианом, Арпом, Озанфаном и Леже. То есть он был в центре споров об абстракционизме - об абстракционизме как инструменте, способном перевернуть царство материальной природы, как средстве утвердить господство чистого духа или сознания. «Современный человек» означало «человек мыслящий», а его искусство должно было самым точным образом отражать силу его ума.

Однако воинствующий абстракционизм не представлялся Гонсалесу ни убедительным, ни интересным. Дух математики ему казался холодным и не приветливым; Гонсалес любил цитировать Пикассо: «Попробуйте от руки нарисовать правильный круг - безнадежная затея, - и добавлять: - Великое искусство не рождается из правильных кругов и квадратов, с помощью циркуля и линейки, нью-йоркские небоскребы не могут служить источником вдохновения. Действительно новое часто кажется странным, но, попросту говоря, оно исходит непосредственно из Природы».

Итак, если набирающее силу абстрактное искусство объявило главной коллизией искусства XX века борьбу между абстракцией и натурализмом. Духом и материей, концепцией и репрезентацией, культурой и натурой, то Гонсалес был вынужден признать, что он не желает восставать против природы. Будучи в прошлом художником-декоратором и приученный думать о декоративном как о разновидности фривольного, Гонсалес считал главной похвалой для истинного искусства эпитет «серьезное». А искусство, полностью отказавшееся знаться с натурой, не могло для него быть серьезным.

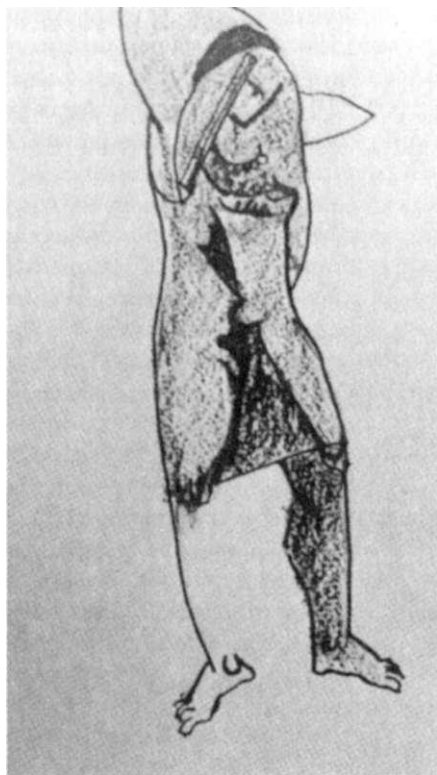


Хулио Гонсалес.

Женщина, расчесывающая волосы,
1931 г.



Хулио Гонсалес. *Женщина, расчесывающая волосы*, эскиз, 1931 г.



Хулио Гонсалес. *Одевающаяся женщина*, 1930 г.

Посвятив себя рисованию с натуры, Гонсалес начал свой путь в скульптуре с техники, как можно более далекой от ассамбляжных импровизаций Пикассо. Примером этой техники может служить одна из главных его ранних работ - «Женщина, расчесывающая волосы» (1931). Если сравнить готовую работу с ее карандашным наброском, то очевидно, что первая есть вполне точная копия или воплощение последнего. Вертикальная плоскость с закругленными краями, обозначающая в наброске согбенные спину и шею женщины, в точности повторяется - в увеличенном виде, конечно, - в законченной скульптуре. А от шеи на рисунке отходит неровный контур волос, падающих на лицо женщины, а рука ее закинута вверх, расчесывая волосы. Этот контур тоже повторен в готовой скульптуре.

Но тут между скульптурой и наброском разverzается пропасть, и это не разрыв между двумя разными жанрами, но разрыв между двумя разными уровнями четкости. Четыре металлических прута, которые отходят от шеи

женской фигуры, образуя форму W, совершенно не «читаются» так, как читается почти идентичная деталь на рисунке. В отличие от своей карандашной предшественницы, металлическая W вовсе не напоминает откинутае со лба волосы; это неуклюжая форма, смазывающая деление фигура/ фон, бессильная, словно полусжатые пальцы, пытающиеся схватить пустоту.

Зритель, вычленяющий контуры тела из переплетения штрихов, легко заполнит карандашный контур. Его способности восприятия подстегивают его стремление вычленить на рисунке фигуру, отделяя замкнутые формы от аморфного фона, который существует лишь для того, чтобы в нем помещалось структурно завершенное целое. Ориентируясь по белому листу, зритель разглядывающий рисунок Гонсалеса, без усилий осознает белое пространство внутри нарисованной W как отличное от белого пространства бумаги-фона. Он видит в этой форме падающие вперед волосы, а ломаную форму, идущую от дальнего края W на передний план, он легко прочитывает как поднятый локоть правой руки, которую женщина подносит к своей опущенной голове. Таким образом материя отделяется от пустоты, а близкое от дальнего.

Но в металлической версии всего этого не происходит. Крошечная ломаная форма, прилепившаяся к внешней кромке железной W, просто не воспринимается зрением как локоть, как пара к ближней к зрителю руке женщины. И, не образуя пары, неудобочитаемая левая рука бросает на произвол судьбы одинокую правую руку фигуры.

С первого взгляда вряд ли можно понять, что «Женщина, расчесывающая волосы» представляет стоящую фигуру. Две палки-ноги, торс и прямая спина обеспечивают, в самом широком смысле, визуальное подобие человеческого присутствия. Однако значение мелких деталей рисунка при переводе из наброска в металл утрачивается - так буквальный перевод идиоматических выражений одного языка на другой создает хаос на месте связного смыслового поля. Падающие волосы и вскинутые руки пали жертвой такой буквальности, которая заменяет *n'est-ce pas* на «не это ли»; парадоксальный результат этой буквальности - верхнюю часть фигуры женщины венчает абсолютно абстрактный нимб из металлического прута.

Было бы слишком утомительно перечислять все места, в которых чувство пространства подводит автора «Женщины, расчесывающей волосы». Главный же вывод в том, что набросок, сделанный с реальной натурщицы (то есть представляющий природу), мог передавать тело несмотря даже на известные умолчания, пропуски, вольности в рисунке форм. На рисунке юга женщины обозначена только изящным изгибом бедра и щиколоткой, а колено и голень отданы на откуп воображению зрителя. Воплощение наброска в металле - тот самый момент, когда абстрактность формы оказывается чревата полной непонятностью. То есть абстракция есть функция некоего конкретного процесса - в данном случае процесса копирования.

Одно из явлений, зачаровывающих тех, кто занимается гравюрой, это абстрактность, прорастающая в процессе копирования в самых натура-

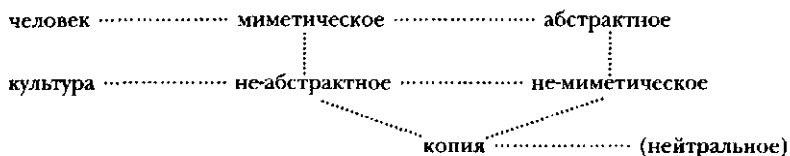
диетических изображениях. Пока не появилась фотография, знаменитые произведения искусства распространялись при помощи гравюров-копиистов: копиист переводил цвета и фактуры живописного шедевра в черные и белые линии на гравюрной доске. Поскольку копии, в отличие от оригинала, широко распространялись, черно-белые гравюры становились образцами для копий второго порядка, которые делались, например, студентами в процессе обучения гравюрному искусству. Граверы, копировавшие копии, часто сталкивались с такой проблемой: вот это черное пятно, скажем, на шее изображенной фигуры - это падающая тень или это деталь одежды? Проблематичной становится расшифровка значения различных форм в изображении, являющемся копией с копии оригинала. И это касается не только значения предметов, вроде упомянутой детали одежды, но и пространных отношений: если, скажем, конечность была дана в ракурсе, то положение ее в пространстве совершенно неясно.

Каждый вид коммуникации - визуальный, устный, текстовой - обрывается или ломается по-своему, особым, именно ему присущим способом. Как показал Уильям Айвинс в работе «Отпечатки и визуальная коммуникация», точка разрыва визуальной коммуникации - это момент передачи, размножение копий. Другой общепризнанный искусствоведческий текст - «Искусство и иллюзия» Эрнста Гомбриха - учит нас не пренебрегать копированием, не относить его к случайным или маргинальным областям художественного производства. Гомбрих предлагает разнообразные формулы (например, «делать и сравнивать» или «схема и коррекция»), выражающие освященные традицией образцы изображения (как передавать облака, листву или складки ткани), которые наследовались учеником от мастера, причем почти без оглядки на реальную натуру. Книги образцов, составившие костяк архитектурной практики, так что архитектор, планируя здание, обязан детали брать оттуда, а планировку отсюда, - всего лишь один из примеров того, насколько в плоть эстетического производства вписано искусство делать копии с другого искусства.

Копиист - не только раб подражания. Иногда он также оказывается мастером выдумки. Столкнувшись с необходимостью выбирать из двух противоречащих друг другу вариантов (как в приведенном выше примере с тенью и деталью одежды), он изобретает интерпретацию, прикидывая в воображении, что было бы более уместно. Он намечает контуры нового. Детская игра в испорченный телефон - прекрасный пример того, как сам акт передачи от одного человека к другому превращает изначальное послание в нечто совершенно новое. Более того, ваше ощущение, что источник значения появившихся в результате повторения форм заключается в каком-то уже давно забытом исходном референте, от которого данные формы произошли, но который они уже ничем не напоминают, - это чувство только усиливает суггестивный резонанс. Формы предстают зашифрованными переносчиками повторения, что и наделяет их эстетическим статусом. Отношение же этих

форм к референту - уже не миметическое, но чисто формульное. В этом смысле символизация - функция скорее мира копий, чем мира природы

Процесс копирования глубоко укоренен в истории искусства. Это он разделяет индустрию и искусство в его романтическом понимании как либо бесконечно свежее отражение природы, либо вечно оригинальный продукт воображения. Копирование далеко отстоит от воображения или природы. Копирование невозможно локализовать ни на стороне мимесиса - имитации природы, ни на стороне абстракции - чистой проекции воображения или духа. На этой карте копия занимает ту область, которая в структурализме называется *нейтральным*; ибо копия есть комбинация исключений: она и не миметична, и не абстрактна.



Как мы уже знаем, находясь в структуралистской диспозиции терминов на уровне «нейтрального», копия или перевод является одним из самых центральных понятий актуального художественного производства. Это понятие определяет скорее индустрию искусства, чем его действие: так сказать, волшебные фокусы при взгляде на них из-за кулис. Это скорее вид пчел в улье, чем вкус меда. В этом смысле речь идет о демистификации.

Ранее я упоминала, что эстетический фронт 1920-х и 1930-х годов проходил по оси миметическое/абстрактное. Однако эти термины перетекали в другую диадку терминов: материя и дух. Любой авангардный текст того времени - конструктивистский, неопластический, абстракционистский, сюрреалистский - описывает актуальную эстетическую проблематику как войну между природным и понятийным, и мы без труда переводим этот дуализм как сознание/тело. В интеллектуальном плане Гонсалес был сыном своего времени и, говоря о своем эстетическом открытии, он пользовался принятой в тогдашних дебатах терминологией. «Настоящая проблема, которую предстоит решить, - пишет он, - это не только желание создать гармоничное произведение искусства, уравновешенное и прекрасное целое, - нет! но достичь этого [результата], соединив материал и пространство, смешав реальные формы с формами воображаемыми, полученными или предполагаемыми через посредство опорных точек или отверстий, и, подчиняясь природному закону любви, слить их воедино, неразделимо, как неразделимы тело и дух». Эту комбинацию, союз тела и духа, Гонсалес неоднократно называет «облагораживающей», и это слово полностью подходит такому

союзу. Ибо, как от желтка и белка в известном примере Платона, от этого союза рождается благородный отпрыск - Человек.

Таким образом, эстетическое поле, структурированное мышлением 20-х и 30-х годов, было коллективным семантическим маркером, обозначавшим не Искусство, но Человека. Это поле подверглось тщательной гуманизации и психологизации; его навязчивой темой было созидание, биологическое или духовное. Хотя поле, в котором пылает война между абстракцией и репрезентацией, казалось бы, относится к области эстетического, на самом деле эти термины определяют объединенную территорию *psyche* и *soma*, структурное единство Человека. И этот человек был человеком в его сущностном или природном состоянии, человек как функция природы, а не как продукт культуры. Поэтому структуралистская схема помещает копию на иной уровень, нежели пару миметическое/абстрактное. Нейтральный термин не имеет ничего общего с определением природного человека; он описывает исключение из природы, побег в зону искусственного. Копия не находится в «благородном» пространстве борьбы. Но она демонстрирует, что борющиеся стороны принадлежат вовсе не эстетике, а психологии. Именно в этом смысле «копия» есть понятие демистифицирующее. Оно разоблачает ключевое условие искусства послевоенного периода и показывает, что оно непрерывно производило мистификацию культуры-как-природы. Арп говорит языком этой мистификации: «Искусство - это плод, который зреет в человеке, как плод на дереве, как ребенок в утробе». Слушивая шелуху бессознательного (которое есть человеческое «я» в его природном состоянии) при помощи автоматизма, сюрреалисты тем самым предпринимали дальнейшие попытки мистифицировать культурное и преподнести его как природное.

Гонсалес, как уже было сказано, в своих писаниях об искусстве в основном говорил на языке своего времени. А почему бы и нет? Он не был профессиональным философом или критиком. Но некоторые его выражения выдают другой уровень его мышления и выбиваются из простого течения тех частей его аргументации, что были заимствованы из коллективного текста послевоенного авангарда. В только что процитированном пассаже из Гонсалеса «выпадающая» фраза - та, где он говорит о «воображаемых формах» как о «полученных или предполагаемых через посредство опорных точек или отверстий». Читатель может удивиться: о каких опорных точках идет речь? А мы могли бы здесь вспомнить тот образ, к которому прибегает Гонсалес в начале своего текста, говоря о новизне своего искусства. «Опорные точки» в космическом пространстве - это звезды; звезды рисуют в небе схематические фигуры, которые наделяются именами и на абстрактные оси которых проецируются уже окончательные воображаемые фигуры. Созвездия. Эти точки и впрямь «опорные». Но они берут начало в ритуале рисования. Только освященное культурой повторение может наделить невидимого Ориона его воображаемым плащом. Созвездия переносят наше представле-

ние о герое на совокупность точек на своде небесном, и с точки зрения этого переноса о них можно говорить как о «рисовании в пространстве».

Использованная Гонсалесом метафора созвездий определяет то, что он делал с металлом, гораздо более красноречиво и более точно, чем все его конструктивистские рассуждения о теле и духе. Ибо пространство, которое очерчивают скульптурные рисунки Гонсалеса, есть пространство процедуры транскрипции - перевода одного изобразительного средства (рисунок) в другое (трехмерная конструкция). Абстракция есть почти невольный, поскольку неизбежный, продукт этого метода, - абстракция, которая здесь выглядит зловеще, потому что утраченная память об оригинале, как кажется, все же активно присутствует в новом изображении, использующем новый изобразительный язык. «Сон» (1932) Гонсалеса служит отличным примером такой красноречивой невозможности расшифровать изображение; здесь же можно упомянуть «Голову на длинном стебле» того же года и «Любовников II», созданных годом позже.

Открытость «металлического рисунка» Гонсалеса - еще одно следствие его метода, и сама возможность такой открытости обусловлена суггестивностью «опорных точек». В отличие от Пикассо, Гонсалес не работал с метафорами тел - когда художник использует один предмет (велосипедное седло), потому что он похож на другой (бычий череп). Он не подменял одни тела другими, делая из скульптуры коллаж-шарадю: прихотливо переплетенные цепи метафор. Вместо того Гонсалес использовал барьеры перевода из рисунка в металл - процесс перевода уводил его все дальше и дальше от материального предмета (сапожная колодка/нога) и приводил к рисованию, которое уже в силу взаимодействия с самим пространством (пространством творчества Гонсалеса: копированием) становилось абстрактным: вспомним глубокую двойственность формы W в «Женщине, расчесывающей волосы».

Рисование, которым занимался Гонсалес - объединение отдельных точек в созвездия, - естественным образом склонявшееся ко всему нематериальному и лишенное доктринерства, свойственного абстракционизму «Круга и Квадрата», нашло всего нескольких приверженцев среди современников Гонсалеса. В их руках создание созвездий также стало мощным художественным инструментом. Наиболее заметным примером здесь является Мирó, чье творчество 1930-х годов широко использует этот метод.

В области скульптуры новаторская роль Гонсалеса несомненна. Если бы Дэвид Смит был единственным последователем Гонсалеса, его можно было бы смело считать главным распространителем нового метода. Однако были и другие. «Столовые скульптуры» Энтони Каро были бы немислимы без великолепной серии сидящих фигур, начатой Гонсалесом в 1935 году - эта серия также вдохновила Смита на серию «Альбани». В работах обоих этих художников чувствуется влияние той фигуративности, на которой основывается «рисование в пространстве» Гонсалеса, а также его особая склонность к абстракции.

В завершение этого рассуждения мне хотелось бы рассмотреть один из выводов, вытекающих из уже описанных здесь качеств метода Гонсалеса - приверженности скульптора модальностям транскрипции и копирования, его нелюбви к свойственной ассамбляжу метафоричности. Несмотря на то что Гонсалес использовал, помимо прочего, и металлический лом, и случайные найденные объекты, в предельных своих проявлениях метод Гонсалеса требовал таких форм, которые можно было получить только путем перековки исходных кусков металла и переноса готовых промышленных деталей - гаек или пружин - в те части скульптуры, что представляли наименьшую важность. Скульптура Гонсалеса была не о том, какие превращения ассоциаций вызывает встреча с повседневным предметом в контексте скульптуры. Поэтому уникальность этого предмета - именно этой гайки, именно этого велосипедного седла - для его работы не имела значения. И поэтому же многие условности металлической скульптуры, которые теоретически препятствовали бы ее переводу в бронзу, также не имеют значения.

В случае металлического ассамбляжа производство бронзовых копий или мультиплей нарушает *программную* уникальность оригинала; ведь он родился в результате уникального момента восприятия, техническим эквивалентом которого и является в металлической скульптуре метод ассамбляжа. Но Гонсалес развил иное понимание металлической скульптуры, и оно осуществлялось как раз по каналам транскрипций и копий. Таким образом, бронзовые копии скульптур Гонсалеса, которые уже несколько десятков лет выпускает Дом-музей Гонсалеса, теоретически не так глубоко противоречат характеру творчества мастера, как противоречили бы своим оригиналам отлитые в бронзе тиражи конструкций Пикассо.

Вопрос о тиражировании скульптуры, о том, возможно ли для скульптуры существовать в виде множества копий (что совершенно противопоказано живописи с ее однозначной уникальностью), становится для художественной критики все более актуальным. Но проблема копирования - это не просто моральная проблема (как это отражает французский термин для обозначения авторского права в искусстве: *droit moral*). Проблема копирования - это целиком и полностью вопрос эстетики, хотя авангард, унаследовавший романтический культ подлинности, и подавлял этот вопрос³. Копия обозначает одновременно демистификацию и метод, или, точнее, демистификацию посредством метода.

Начнем с двух изображений, которые называются одинаково - «Туфовые купола. Озеро Пирамид (Невада)». Одно изображение - это ставшая (недавно) знаменитой фотография Тимоти О'Салливана 1868 года, без которой не обходится ни одна искусствоведческая статья о пейзажной фотографии XIX века. Второе же изображение - литографская копия первого, впервые опубликованная в «Систематической геологии» Кларенса Кинга в 1878 году и специально для этой книги сделанная¹.

Оригинальный снимок О'Салливана заслуженно любим публикой XX века - как образец молчаливой, загадочной красоты, которую так любили изображать фотографы первых десятилетий фотографии. Три грузные скалы на этом снимке смотрятся точно фигуры на некой абстрактной, прозрачной шахматной доске; их взаимное расположение создает уходящую вглубь траекторию. Благодаря фанатической четкости изображения, фактура поверхности скал передана до безумия детально: видна каждая выщербинка, каждое зерно, каждый след первобытного вулканического жара. Но в то же время скалы кажутся нам нереальными, а само пространство будто вышло из сновидения, туфовые купола словно подвешены в безграничном мерцающем эфире, где нет ни верха, ни низа. Великолепие этого фона, где вода и небо переходят друг в друга почти незаметно для глаза, затмевает все помещенные в него материальные предметы, и скалы, которые, как нам кажется, плывут или парят, превращаются здесь просто в объемные формы. Светящийся фон преодолевает их массивность и превращает их в элементы дизайна. Загадочная красота снимка О'Салливана - в этом мерцании, превращающем пространство снимка в плоскость.

В отличие от фотоснимка, воспроизводящая его литография - настоящее воплощение изобразительной банальности. Все, что было загадочного на снимке, получило объяснение при помощи какой-нибудь добавленной к нему детали. В небе нагромодили облаков; дальнему берегу озера придали четкую форму; по поверхности озера пустили рябь и мелкие водоворотики.

Наконец - главный шаг в превращении этого снимка из загадки в тривиальность - на литографии аккуратно пририсованы отражения скал в воде и тем самым в пространстве, еще недавно парившем в размытом свечении (результате слишком короткой выдержки коллодиевой пластинки), вновь восстановлены верх, низ и земная гравитация.

Разумеется, ясно, что источник различия между двумя этими изображениями - фотографией и ее воспроизведением - не различие между вдохновенным фотографом и лишенным искры божьей литографом. Эти изображения принадлежат двум разным областям культуры, соответствуют двум разным типам зрительских ожиданий, передают два разных вида знания. Пользуясь более современной терминологией, можно сказать, что они существуют в разных дискурсивных пространствах, являются составляющими двух разных дискурсов. Литография принадлежит дискурсу геологии и, следовательно, эмпирической науки. Чтобы сделанный О'Салливаном снимок



Тимоти О'Салливан. *Туфовые купола.*
Озеро Пирамид (Невада), 1868 г.



Фотолитография по фотографии
Тимоти О'Салливана *Туфовые купола.*
Озеро Пирамид (Невада), 1875 г.

мог функционировать в этом дискурсе, в нем необходимо было восстановить обычные элементы топографического описания. Необходимо было воссоздать координаты большого однородного пространства, выстроенного не столько по законам перспективы, сколько по картографической сетке, воссоздать в соответствии с эталоном - равномерным удалением по условно горизонтальной плоскости к видимому горизонту. Необходимо было зафиксировать в стандартной форме геологические свойства туфовых куполов. Туфовые купола в виде парящих на вертикальной плоскости объемных форм были никому не нужны².

А что же фотография? В каком дискурсивном пространстве действует она?

В своем развитии на протяжении XIX века эстетический дискурс все плотнее организовывался вокруг того, что можно назвать пространством выставки. Будь то музей, салон, ярмарка или частный показ, пространство

выставки конституировалось, по крайней мере частично, протяженной плоскостью стены - стены, назначение которой все строже ограничивалось исключительно демонстрацией искусства. Помимо галерейной стены, у пространства выставки есть и другие атрибуты. Это пространство также было местом критики: с одной стороны, почвой для последующей письменной реакции на появление произведений искусства в этом особом контексте; с другой стороны, неявным местом выбора (принять или отвергнуть), и все, что отвергалось пространством выставки, тем самым маргинализировалось по отношению к Искусству³. Будучи физическим носителем выставки, галерейная стена стала означающим признания; поэтому можно сказать, что стена сама по себе есть репрезентация того, что мы здесь назовем *выставочностью*, - того, что в течение XIX века развивалось в структуре искусства как главное средство обмена между патронами и художниками. Во второй половине века живопись - в особенности пейзажная живопись - отреагировала на это развитие, предъявив в качестве ответа специфический набор изображений. Она стала осмыслять пространство выставки - стену - и изображать ее.

После 1860 года пейзаж стал чрезвычайно быстро превращаться в изображение уплощенного и сжатого пространства, разворачивающегося по горизонтали. Эта трансформация началась с тщательного опустошения перспективы: против перспективы пейзажная живопись выдвинула целый ряд приемов, в том числе резкий контраст света и тени, который превращал линейное удаление в глубину (примером служит, например, удаляющаяся гряда деревьев) в диагональную разметку поверхности. Не успело произойти это сжатие перспективы, посредством которого внутри одной картины воспроизводилось само пространство выставки, как в употребление вошли другие способы репрезентировать это пространство: серийные пейзажи, повешенные один за другим, имитировали горизонтальную протяженность стены - например «Руанские соборы» Моне; или пейзажи, сжатые и лишённые горизонта, разбухавшие в размерах, чтобы достичь абсолютно-го размера стены. Синонимия пейзажа и стены (когда одно есть репрезентация другого) в пейзажах с белыми кувшинками у позднего Моне - это особенно показательный момент в ряду действий, посредством которых эстетический дискурс осуществляется как репрезентация того самого пространства, что является его институциональной основой.

Процесс построения произведения искусства как репрезентации пространства, в котором это искусство выставляется, - это, собственно, и есть история модернизма. Сейчас мы, как зачарованные, наблюдаем, как историки фотографии адаптируют свой предмет к логике этой истории. Если мы снова зададимся вопросом, в каком дискурсивном пространстве существует оригинальная фотография О'Салливана, описанная выше, мы будем вынуждены признать: в пространстве эстетического дискурса. А если мы спросим, *что* она репрезентирует, то получим ответ: в этом пространстве она конституирована как репрезентация выставочной плоскости, поверх-

ности музея, способности галереи конституировать те объекты, которые она избирает для принятия в Искусство.

Но возможно ли, чтобы сам О'Салливан в свою эпоху - 1860-е и 1870-е годы - в своей работе имел в виду эстетический дискурс и пространство выставки? Или же он сделал свой снимок в пределах научного/топографического дискурса? Не является ли интерпретация снимка О'Салливана как репрезентации эстетических качеств - плоскости, графичности, контраста и скрытой за ними эстетической отсылки к возвышенности, трансцендентности - ретроспективной конструкцией, выстроенной для того, чтобы доказать принадлежность этого снимка территории искусства?⁴ Не является ли подобная проекция ложной? Разве не пытается она фальсифицировать историю?

Этот вопрос получает особую методологическую остроту сегодня, когда еще молодая и полная энергии история фотографии ставит своей задачей воссоздать картину первых десятилетий существования фотографии. В этой картине центральное место занимает фотография - большей частью топографическая, - сделанная в ходе исследований и экспедиций. Под стеклом, в рамках и с этикетками, эти фотоснимки входят сегодня в пространство исторической реконструкции - через *музей*. Эти предметы, висающие на приличном расстоянии друг от друга на выставочной стене, можно интерпретировать при помощи той логики, которая настаивает на их репрезентативном характере и существовании в дискурсивном пространстве искусства, стараясь тем самым «легитимировать» их. Термин этот принадлежит Питеру Галасси, а тематике легитимации была посвящена выставка «До фотографии» в Нью-йоркском музее современного искусства МОМА, организатором которой он был. В каталожной статье одной своей фразой, которую потом повторили все его рецензенты, Галасси ставит вопрос о месте фотографии по отношению к эстетическому дискурсу: «Моя цель - показать здесь, что фотография - не подкидыш, подобранный наукой к порогу искусства, а законное дитя западной изобразительной традиции»⁵.

Следующая за этим легитимация исходит из амбиции гораздо более публичной, чем желание просто доказать, что некоторые фотографии XIX века имели претензию быть художниками, или поразглагольствовать о том, что фотографии были не хуже, а может, и лучше картин, или показать, что фотографические общества организовывали свои выставки по модели салонов для истеблишмента. Любая легитимация требует чего-то большего, чем очевидная принадлежность к данной семье; она требует демонстрации внутренней, кровной необходимости такой принадлежности. То есть Галасси намерен работать не с внешними деталями и обстоятельствами, но скорее с внутренними, формальными структурами. С этой целью он собирается доказать, что перспектива, играющая столь заметную роль во внепавильонной фотографии XIX века, - перспектива, под действием которой изображение уплощается, фрагментируется, обнаруживает внутри себя двусмыс-

ленные наложения и которую Галасси называет «аналитической» в противовес «синтетической» перспективе Возрождения, - была разработана целиком и полностью в XVIII веке, в живописи этого века. Это доказательство, считает Галасси, единым махом опровергает представление о фотографии как о «наследнице скорее технических, чем эстетических традиций», как о чем-то, не имеющем отношения к внутренним проблемам эстетики, и покажет, напротив, что фотография - продукт того же исследовательского духа *в искусстве*, что породил и развил и «аналитическую» перспективу, и эмпирическое видение природы. Подчеркнуто ракурсные наброски Констебля (и даже Дега) могут, таким образом, считаться первоисточниками позднейшей фотографической практики, которая в составленной Галасси подборке оказывается сплошь топографической: Самюэль Бурн, Фелис Беато, Огюст Зальцман, Шарль Марвиль и, конечно, Тимоти О'Салливан.

И фотографии, конечно, дают тот ответ, которого от них ждут. У Бурна дорога в Кашмире, с ее резкими переходами света и тени, лишает перспективу ее пространственного значения и перерабатывает ее в двухмерную соположенность так же мощно, как и картины Моне тех же лет. У Зальцмана фанатически подробное изображение фактуры каменной кладки, почти равномерно заполняющее кадр одним тоном, встраивает изображение эмпирического предмета в репрезентацию изобразительной инфраструктуры. А у О'Салливана скалы на фоне пассивного, пустого коллодиевого неба сплющиваются и образуют ту самую гипнотически действующую, но выглядящую явно двухмерной среду, что уже знакома нам по «Туфовым куполам» с озера Пирамид. Глядя на вещественные доказательства на стенах музея, мы не сомневаемся, что Искусство было для фотографов не только целью, но и предметом репрезентации - в уплощенном, декоративно обезличенном рисунке «аналитической» перспективы.

Но здесь доказательство вдруг запинаятся. Ведь фотографии Тимоти О'Салливана в XIX веке ни разу не были опубликованы, и распространялись только сделанные с них стереографические копии. Большинство знаменитых работ О'Салливана - например, вид Каньона де Челли - существуют в виде стереографии, и О'Салливана, как и Уильяма Генри Джексона, широкая публика знала именно по ним⁶. Так что, начав со сравнения двух изображений - фотографии и сделанной с нее литографии, - мы можем продолжить сравнением двух камер: пластиночной камеры 9 x 12 и камеры для стереографии. Эти два технических средства обозначают два разных опыта.

Пространство стереографии - это пространство перспективы, возведенной в степень. Оно погружает зрение в некий туннель, где присутствует подчеркнутое и неотвязное ощущение глубины. Это ощущение еще усиливает то обстоятельство, что собственное окружающее пространство зрителя заслоняет оптический инструмент, который нужно держать перед глазами. Пока зритель рассматривает окруженный чернотой снимок, то, что окружа-



Гюстав ЛеГрей. *Дорога в Чейли. Фонтенблоо*, 1856 г.

ет его самого, стены и пол, скрыты от глаза. Стереоскопический аппарат механически фокусирует все внимание на снимке и препятствует тому блужданию взгляда, которое возможно в музее, когда ваш взгляд перемещается от одной картины к другой или на окружающее пространство. В стереоскопе изменение фокуса внимания возможно лишь внутри сконструированного оптическим прибором канала зрения зрителя.

Стереографическое изображение выглядит как многослойная, ступенчатая анфилада разных планов, уходящая от ближнего края в глубину. Рассматривая это изображение, взгляд скользит по его поверхности, двигаясь, скажем, от левого нижнего угла к верхнему правому. Это очень похоже на то, как мы смотрим живопись. Но на самом деле опыт такого просмотра - нечто совершенно иное. Когда взгляд движется сквозь стереоскопический туннель, от ближнего плана перемещаясь к объекту на среднем плане, у зрителя возникает ощущение, что его глаза меняют фокус. И затем, при переходе к дальнему плану, опять делается - и ощущается - попытка изменить фокус зрения⁷.

Эти мышечные микроусилия выступают в роли кинестетической пары для чисто оптической иллюзии стереографии. Они как бы разыгрывают в миниатюре то, что происходит с человеком, когда он попадает в длинный



Огюст Зальцман. *Пейзаж.*

туннель. Когда глаз движется по стереоскопическому полю, от одного плана к другому - в этот момент одна часть тела (глаза) воспроизводит то, что делала бы другая часть тела (ноги), будь перед нами реальное пространство. Такая физиологически-оптическая двойственность поля стереографии обуславливает еще одно ее отличие от пространства картины. И это отличие связано с категорией времени.

Все современные описания того, что испытывает человек, смотрящий стереографии, упоминают, как много времени приходится потратить на просмотр каждого изображения. Страстному приверженцу стереографии Оливера Уэнделла Холмса Старшего необходимость столь тщательного разглядывания представлялась адекватным ответом на «неисчерпаемое» богатство деталей стереографического изображения. В своих записках о стереографии, пробираясь сквозь это многообразие деталей - например, описывая свои впечатления от стереографического вида Бродвея, сделанного Энтони, - Холмс воспроизводит на письме ту затянутую сцену разглядывания, которой требует просмотр стереографии. Живопись же не требует (а становясь модернистской, определенно не одобряет) такой растянутости внимания во времени, такого скрупулезного, минута за минутой, разглядывания каждого дюйма изображения.



Тимоти О'Салливан.

Камни, изрезанные нанесенным песком. Аризона, 1871 г.

Рассуждая об этом особом способе смотреть, когда «разум ваш прокладывает путь в самую глубину изображения», Холмс упоминает такие пограничные душевные состояния, как гипноз, «полумагнетические эффекты» и сновидения. «По крайней мере отгорожение от окружающих предметов и, как следствие этого, сосредоточение внимания производят восторг, подобный тому, что испытываем во сне, - пишет он, - когда нам кажется, что мы покинули тело и, паря, перелетаем из одной странной сцены в другую, словно бестелесные духи»⁸.

Феноменология стереоскопа описывает ситуацию, не лишенную сходства с кино. И в стереоскопе, и в кинотеатре зритель находится один на один с изображением, а окружающие предметы скрыты темнотой. В обоих случаях изображение за счет движения глаз дает зрителю оптическую иллюзию перемещения, хотя тело его остается неподвижным. В обоих случаях зритель получает удовольствие, разглядывая симулякр - подобие реальности, причем любые попытки проверить истинность «эффекта реальности», попытки реально, физически вторгнуться в изображенное пространство запрещены. И в обоих случаях «эффект реальности» симулякра усиливается за счет растянутости времени. То, что в кинематографе называется аппара-

том, ведет свою протоисторию от стереографии - так же, как протоисторию самой стереографии можно начать с такого же затемненного и замкнутого, волшебного, иллюзионистического пространства диорамы⁵. Стереогграфия, как и кино впоследствии, обязаны своей огромной и мгновенно обретенной популярностью тому специфическому удовольствию, которое, как кажется, доставляет зрителю этот аппарат, - желаниям, которые он якобы удовлетворяет.

Благодаря механизированным техникам печати стереогграфия стала по-настоящему массовым искусством. Начиная с 1850-х и вплоть до 1880-х число продаж стереопродукции почти неослабно бьет все рекорды. Уже в 1875 году Лондонская стереоскопическая компания продала 500 000 стереоскопов, а в 1859 году в выпущенном ею каталоге были представлены более 100 000 различных стереоскопических видов¹⁰.

В самом слове *вид* [view], которым в стереоскопии обозначается ее предмет, отразилась специфика стереоскопического опыта. Прежде всего, *вид* упорно настаивает на уже описанной глубине, организованной по законам перспективы. Это часто признавали и даже подчеркивали сами авторы стереоскопических видов: изображение у них собиралось вокруг некой вертикальной фигуры на переднем или среднем плане, которая *центрировала* пространство, репрезентируя в поле зрения то, как взгляд фокусируется в точке схода. Многие работы Тимоти О'Салливана выстроены вокруг такого центра - например, голого ствола одинокого дерева или отвесной скалы, - композиционный смысл которого вытекает из особых законов *вида*. Принимая во внимание склонность О'Салливана строить свои композиции на предметах, отступающих вглубь по диагонали, и центрировать *вид*, неудивительно, что в одном из своих рассказов о работе в экспедициях на Запад он постоянно называет плоды своего труда «видами». Рассказывая об экспедиции к озеру Пирамид, он описывает экспедиционную кладь, «в числе которой можно упомянуть инструменты и химикалии, необходимые нашему фотографу для съемки видов». Или вот он пишет о долине Гумбольдта: «Это было чудесное место, и снимать там виды - приятнейшая работа, какой только можно желать»¹¹. Термин *вид* регулярно повторялся в фотографических журналах, так как подавляющее большинство фотографов именно этим словом обозначали свои произведения, выставлявшиеся в фотографических салонах в 1860-е годы. То есть даже сознательно вступая в пространство выставки, они предпочитали называть свои работы *видами*, а не *пейзажами*.

Далее, термин *вид* соответствует такому понятию об авторстве, в котором природное явление, предмет авторского интереса, предстает перед взглядом зрителя словно бы без посредства художника, делая «авторами» видов скорее издателей, чем операторов (как их тогда называли), создававших снимки. Происходит характерное событие: авторство становится производным от публикации, авторские права начинают принадлежать различ-

ным издательским компаниям, например издательству «Keystone Views», фотографии же при этом остаются анонимами. С этим связано еще одно феноменологическое свойство вида, стоящее в одном ряду с его преувеличенной глубиной и чрезмерной фокусировкой, - изоляция предмета этого вида. Запечатленный предмет - это «достопримечательность», чудо природы, уникальный феномен, он обязан целиком занимать центр внимания. Такая *уникальность*, как показывает Барбара Стаффорд в своем исследовании уникальности как особой категории в путевых заметках конца XVIII века и позже, основана на переносе авторства с субъективности художника на объективные явления природы¹². Поэтому для институции вида важна не столько воображаемая проекция автора, сколько законодательная защита права собственности в форме копирайта.

Наконец, *вид* фиксирует эту уникальность, эту точку сборки как одну из частиц в комплексной репрезентации мира, некоего всеобъемлющего топографического атласа. Ибо физическое пространство, в котором хранились «виды», - это был, несомненно, каталожный шкаф, в ящиках которого в пронумерованном виде пребывала целая географическая система. Каталогный шкаф - это предмет иной, нежели стена или мольберт. Он предоставляет нам возможность хранить частицы информации, связывать их между собой перекрестными ссылками, просеивать их сквозь сито нашей системы знания. Будучи в XIX веке обычным предметом мебелировки как домов среднего класса, так и публичных библиотек, изящно отделанные шкафы для хранения стереоскопических видов заключают в себе сложную репрезентацию географического пространства. Создаваемая видами иллюзия пространства и проникновения зрителя в его глубину играет роль сенсорной модели для гораздо более абстрактной системы, предметом которой также является пространство. Вид и путешествие взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Результатом этого анализа является система исторически обусловленных требований, которым удовлетворял вид и в отношении которых *видом* был сформирован целостный дискурс. Надеюсь, уже понятно, что этот дискурс отличается от того, что в эстетическом дискурсе обозначается термином *пейзаж*. Структуру пространства, которую выстраивает вид, феноменологически невозможно свести к тому сжатому и раздробленному пространству, которое в каталоге выставки «До фотографии» называется аналитической перспективой¹³; точно так же репрезентацию, которая формируется из совокупности этих видов, нельзя приравнять к репрезентации, которая организуется в пространстве выставки. Одна создает образ географического порядка; другая воспроизводит пространство чистого Искусства и его идеализированной, специализированной Истории, конституированной эстетическим дискурсом. Сборные коллективные репрезентации того, что называется стилем - стилем эпохи, стилем художника, - зависят от пространства выставки; можно даже сказать, что они являются производным от это

го пространства. В этом смысле современная история искусства происходит от наиболее строго организованного выставочного пространства XIX века: от музея¹⁴.

Андре Мальро объяснил нам, каким образом музей, представляя последовательность (репрезентаций) стилей, коллективно организует господствующую репрезентацию Искусства. Пополнив свой состав такой институцией, как современные книги по искусству, музеи Мальро теперь существуют «без стен»; их хранилища коллективизированы путем фотографической репродукции. Но это лишь усиливает редуktivность процесса:

Дело в том, что, благодаря довольно правдоподобному единству, которым фотографическая репродукция наделяет любое многообразие объектов, от статуи к барельефу, от барельефов к глиптике, а от нее - к чеканным украшениям кочевников, появляется «вавилонский стиль» как реальность, а не просто классификация - как нечто похожее скорее на жизнеописание великого творца. Ни в чем так живо и убедительно не выражается судьба, накладывающая свой отпечаток на человеческие намерения, как в великих стилях, развитие и трансформации которых подобны глубоким шрамам, мимоходом оставленным Судьбой на лице земли¹⁵.

Решив, что фотография XIX века принадлежит пространству музея, что к ней приложимы все разновидности эстетического дискурса, что этот материал успешно уложится в схему истории искусства, новоявленные исследователи фотографии разом (и преждевременно) решили слишком многое. Во-первых, они заключили, что данные изображения являются *пейзажами* (а не *видами*), и посему они твердо уверены в том, какому дискурсу принадлежат и что репрезентируют эти фотографии. Во-вторых (хотя этот вывод был сделан одновременно с первым), они определили, что и другие фундаментальные понятия эстетического дискурса также будут правомерны в отношении этого визуального архива. Одно из таких понятий - понятие *художник*, с сопутствующим ему представлением о непрерывном и сознательном творческом развитии, которое мы обозначаем термином *творческий путь*. Еще одно важное понятие описывает возможность связности и смысла, которые проходят сквозь всю совокупность созданных художником произведений, конституируя тем самым единство *творческого наследия*. Но, возразим мы, ведь топографическая фотография XX века не только не склонна соответствовать этим терминам - она ставит их в целом под вопрос.

Понятие *художник* подразумевает нечто большее, чем просто факт авторства; оно предполагает, что человек должен пройти определенный путь, чтобы заслужить право претендовать на статус автора: в слове *художник* есть некая семантическая связь с понятием мастерства. Само же «мастерство» предполагает ученичество, юношеские поиски, приобщение к традиции ремесла и становление собственного взгляда на эту традицию, и этот

процесс являет собой череду успехов и неудач. Если хотя бы какая-то часть всего этого обязательно должна присутствовать в понятии *художник*, то можно ли вообразить, чтобы кто-то являлся художником только в течение одного года? Не будет ли здесь логического (или, как сказали бы иные грамматического) противоречия, как в примере, который приводит Стэнли Кэвелл в отношении эстетических суждений, повторяя вопрос Витгенштейна: «Возможно ли испытывать чувство страстной любви или надежды на протяжении одной секунды - *неважно*, что предшествовало или следовало за этой секундой?»¹⁶.

Но вот вам пример Огюста Зальцмана, чей путь в фотографии начался в 1853 году и окончился меньше чем через год. Вряд ли еще кто-то появлялся на небосклоне фотографии XIX века лишь для того, чтобы исчезнуть настолько стремительно. Но многие крупные звезды на этом небосклоне прекращали свой творческий путь менее чем через десятилетие после его начала. Это относится к Роджеру Фентону, Гюставу ЛеГрею и Анри ЛеСеку - все трое признанные мастера своего искусства. Кто-то возвращался к более традиционным искусствам; кто-то, как Фентон, менял поле деятельности на нечто совершенно иное, например юриспруденцию. Что значат длина и какова природа этих романов с фотографией для понятия *творческого пути*? Можно ли подходить к этим «художественным карьерам» с теми же методологическими предпосылками, с теми же представлениями об индивидуальном стиле и его становлении, с какими мы подходим к творческим путям художников иных родов искусства?¹⁷

А другое великое эстетическое единство - *творческое наследие*? Мы снова сталкиваемся с обстоятельствами, которые было бы затруднительно привести в согласие с содержанием этого термина, предполагающего, что наследие автора как целое есть результат непрерывности замысла и что оно органически связано с намерением художника; что оно последовательно. Одно обстоятельство мы уже упоминали - это восшествие на трон авторского права, благодаря чему некоторые творческие наследия, например наследия Мэтью Брэди и Фрэнсиса Фрита, сложились по большей части усилиями их наемных работников. Другое обстоятельство, связанное с природой работы наемного фотографа, может оставить вне досягаемости небольшую часть наследия. Примером может служить Гелиографическая экспедиция в 1851 году, когда ЛеСек, ЛеГрей, Бальдус, Байяр и Местраль (то есть крупнейшие фигуры ранней истории фотографии во Франции) выполняли заказ Комиссии исторических памятников (Commission des Monuments Historiques). Результаты их работы - более 300 негативов, запечатлевших памятники средневековой архитектуры перед реставрацией, - не только не были опубликованы или выставлены Комиссией, но с них не были даже отпечатаны позитивы. Это как если бы кинорежиссер снял фильм, но не проявил отснятую пленку, а значит, не показал бы его и публике. Входит ли результат в творческое наследие режиссера?¹⁸

Есть и другие обстоятельства, другие архивные экспонаты, которые также ставят под вопрос адекватность понятия *творческое наследие*, когда речь идет о фотографии. Бывает, что корпус произведений того или иного автора слишком беден; бывает, что он слишком велик. Может ли творческое наследие состоять из одной работы? История фотографии утверждает, что да, и приводит в пример единственное фотопроизведение Огюста Зальцмана, его единственную серию архитектурных фотографий (потрясающих красотой формы), причем известно, что часть их была сделана его ассистентом¹⁹. А возьмем другую крайность - можно ли вообразить творческое наследие, вмещающее 10 000 работ?

Усилиями Эжена Атже на свет появился огромный корпус фотографий, которые он продавал (примерно с 1895-го по 1927 год) в различные исторические собрания, такие как Парижская городская библиотека, Музей города Парижа (Musée Carnavalet), Национальная библиотека, Комиссия исторических памятников, а также предпринимателям в области градостроения и художникам. Перевод этих документальных снимков в специфически эстетический дискурс начался в 1925 году, когда Атже заметили и стали публиковать сюрреалисты, и продолжился в 1929 году, когда Атже попал в фокус внимания немецких теоретиков Нового Зрения²⁰. Начались различные частичные показы его архива, содержащего около 10 000 работ; каждому показу предшествовал отбор, и снимки выбирались так, чтобы соответствовать заданной эстетической или формальной линии.

В этой массе материала можно найти и продемонстрировать повторяющийся ритм накопления, который был предметом интереса «Новой вещиственности»; можно в нем найти и сюрреалистскую коллажность - сюрреалистов, кстати, особенно привлекали сделанные Атже фотоснимки витрин, сюрреалисты их и прославили. Другие принципы селекции поддерживают другие интерпретации материала. Часто встречающиеся визуальные наложения предмета и агента фотографии - например, когда на фотографии Атже мы видим фигуру самого фотографа, отразившуюся в стеклянной двери кафе, которую он снимает, - позволяют интерпретировать его фотографию как рефлексивную, ставящую вопрос об условиях своего рождения. Есть и более архитектурные, более формальные истолкования творчества Атже. В этих интерпретациях главная черта фотографии Атже в том, что фотографу удается найти и обозначить точку, от которой сложные пространственные траектории ландшафта будут разворачиваться с особенно изящной и точной симметрией. В качестве иллюстраций к такому анализу обычно выступают фотографии парков и сельские пейзажи.

Однако любая из этих интерпретаций неполна - все они подобны крохотным образцам породы, взятым из разных точек огромного геологического поля: все содержат разную руду. Или вспомните, как слепые описывали слона. Десять тысяч работ непросто свести воедино. И все же сделать это необходимо, если мы считаем фотографию Атже искусством, а его са-

мого - художником; перед нами должно оказаться целостное творческое наследие. Четырехчастная выставка Атже в МОМА, носившая говорящее само за себя название «Атже и искусство фотографии», летит на всех парах к решению этой проблемы, принимая за данность, что модель, которая обеспечивает единство архива Атже, - это понятие *творческого наследия художника*. А что еще это может быть?

Поняв, что с точки зрения формы творчество Атже до крайности неровно, Джон Жарковский размышляет, почему это так:

Есть несколько способов объяснить эту очевидную разнородность. Можно предположить, что целью Атже было снимать красивые картинки, которые радовали и волновали бы нас, и что в этом у него было столько же неудач, сколько и успехов. Или можно предположить, что в начале своего пути он был новичком, а с годами постепенно набирал мастерство и в процессе работы научился пользоваться этой своеобразной, непокорной техникой экономично и уверенно, так что чем старте он становился, тем лучше становились его работы. Или можно отметить, что он работал как на других, так и для себя, и что снимки, которые он делал для себя, лучше, так как к ним он подходил с большей требовательностью. Или можно сказать, что целью Атже было объяснить визуальным языком очень богатую и сложную тему - дух его родной культуры - и что для достижения этой цели он использовал, как мог, плоды собственных усилий, даже когда они не выходили за рамки простой документации.

Мне кажется, что все эти объяснения в какой-то мере верны, но последнее для нас особенно интересно, потому что оно так несходно с нашими представлениями о целях художника. Непросто ужиться с мыслью, что художник мог быть слугой идеи большей, чем он сам. Мы приучены считать или хотя бы предполагать, что нет ценности выше, чем творческая личность. Из этого логически следует, что ничто, кроме чувств самого художника, не достойно его внимания.²¹

Этот шагок вперед от нормальных категорий описания эстетического продукта - формальная удача/формальная неудача, ученичество/зрелость, общественный заказ / личное высказывание - к позиции, которую он объявляет «несходной с нашими представлениями о целях художника», то есть к «служению чему-то большему, чем самовыражение», явно беспокоит Жарковского. Как раз перед тем, как оборвать это рассуждение, он задается вопросом, почему Атже, иногда даже через несколько лет, возвращался к местам, которые уже снимал, чтобы сфотографировать, например, то же здание под другим углом. Жарковский отвечает на этот вопрос с точки зрения формальной удачи/формальной неудачи и достижения художественной зрелости - то есть терминологии, стоящей в одном ряду с понятием творческого наследия. Решимость Жарковского продолжать рассуждение об Атже в русле стилистической эволюции выдает его приверженность к этой эстетической модели:

На более ранних снимках дерево предстает цельным и самостоятельным, все остальное становится его фоном; оно расположено в центре кадра; оно освещено фронтально, свет падает из-за спины фотографа. На поздних снимках дерево радикально обрезано краем кадра, оно расположено в кадре асимметрично и в гораздо большей степени зависит от свойств освещающего его света²².

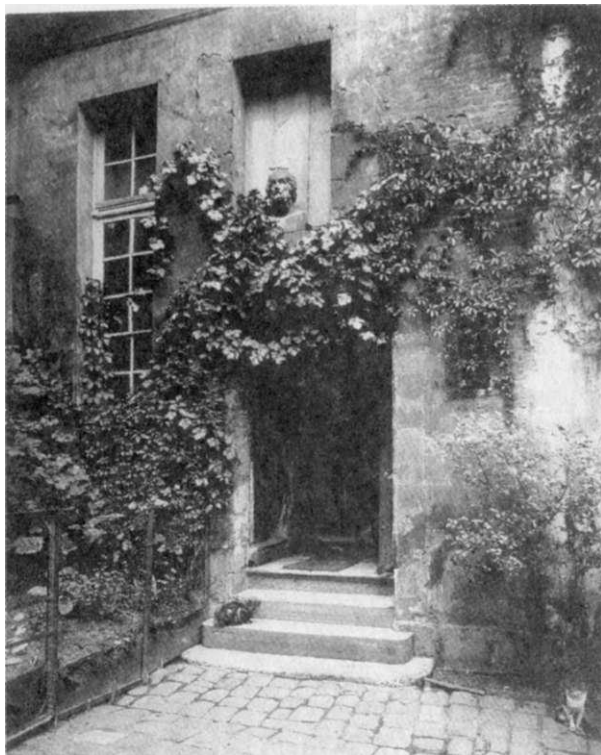
Этим обусловлена «элегичность» некоторых поздних снимков Атже.

Но в целом задачи и стилистическую эволюцию фотографа необходимо рассматривать сквозь призму «идеи большей, чем он сам», которой, как мы считаем, служил Атже. Если 10 000 фотографий вкуче составляют портрет большой идеи, то эта идея может рассказать нам об эстетических целях Атже, поскольку две цели (одна - внешняя для художника, другая - внутренняя) должны быть взаимосвязанны.

Долгое время считалось, что, дабы ухватить одновременно эту большую идею и непонятные цели, заставившие Атже произвести на свет свой огромный фотоархив («Вряд ли возможно, - пишет Жарковский, - найти в модернистскую эпоху художника, чья жизнь и чьи цели были бы настолько мало известны нам, как жизнь и цели Эжена Атже»), необходимо расшифровать код, которым Атже помечал свои негативы. Все 10 000 пластинок пронумерованы. Но эти цифры не строго последовательны; они не расставля-²³ют снимки в хронологическом порядке; иногда они повторяются²³.

Исследователи творческого наследия Атже видели в нумерации универсальный ключ ко всем целям фотографа и смыслу его работ. Мария Моррис Хэмбург дает окончательную и безусловную расшифровку этого кода - как оказалось, он заключает в себе систематизированный топографический каталог, состоящий из пяти главных разделов и множества более мелких подразделов и групп²⁴. Названия, которыми Хэмбург наделяет различные разделы и группы (Пейзаж-Документ, Картины Парижа, Пригороды, Старая Франция), заявляют в качестве главной, руководящей идеи всего творчества Атже коллективный портрет духа французской культуры - подобно тому, добавим мы, что предпринимает Бальзак в «Человеческой комедии». С точки зрения этой главной идеи, творческому видению Атже можно приписать ряд, так сказать, социально-эстетических целей; он становится великим визуальным антропологом от фотографии. А объединяющим стержнем его наследия можно считать непрерывный поиск выражения момента взаимной переклички между природой и культурой - как в перекличке виноградной лозы, растущей за окном сельского дома, и узора из стилизованных листьев на кружевной занавеске этого окна. Но такое желание выразить парадигму природа/культура прослеживается лишь в малой части фотографий - вне ее оно стирается, как звериный след, а цели художника остаются так же немые и загадочные, как и раньше.

Исюминка данного случая - в том, что нью-йоркский Музей современного искусства МОМА и Мария Моррис Хэмбург держат в руках решение



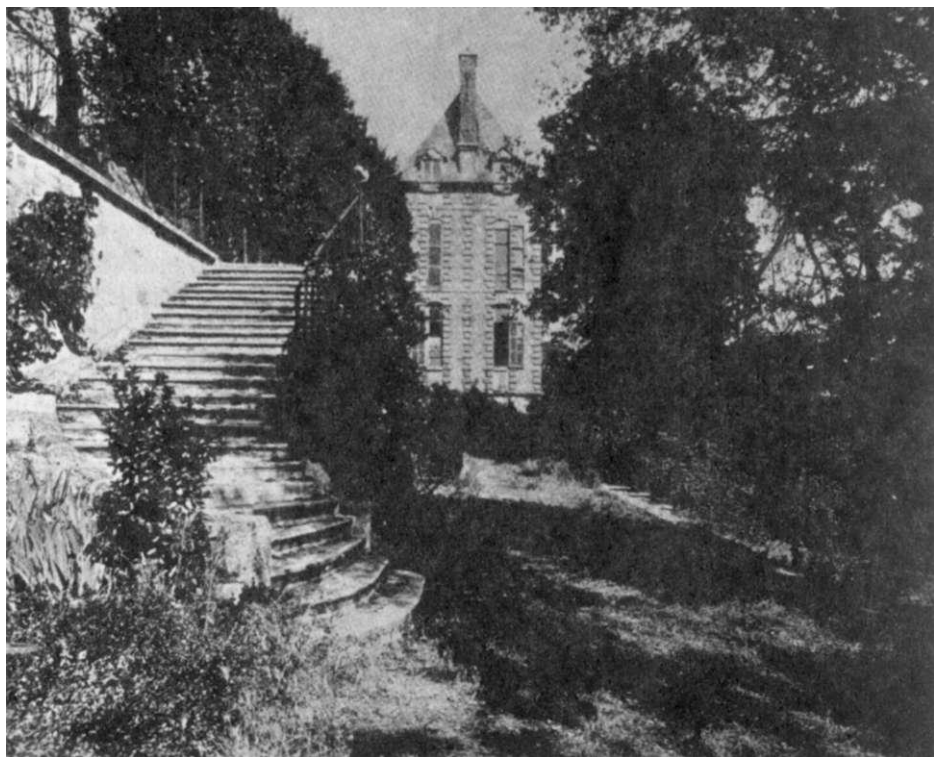
Эжен Атже.
Руанский дворик,
Париж, 1915 г.

Эжен Атже.
Парижское предместье,
1901-1903 гг.

загадки, ключ, который, может быть, не столько разомкнет систему эстетических целей Атже, сколько рассеет связанные с ней иллюзии. И этот пример тем более показателен, что в нем отразилось все нежелание музейщиков и искусствоведов использовать попавший в их руки ключ.

Шифр, которым Атже метил свои фотографии, берет свое начало в картотеках библиотек и топографических коллекций - заказчиков Атже. Его сюжеты часто стандартны: они продиктованы существующими категориями топографической и исторической документации. Причина, по которой многие уличные снимки Атже зловеще напоминают фотографии Марвиля, сделанные на полвека раньше, - и те, и другие исходят из одного и того же документального жанра²⁵. Каталог - это не столько идея, сколько принцип, система организации. Он - предмет не столько интеллектуального, сколько институционального анализа. И, кажется, ясно, что творчество Атже есть *производное* от каталога, изобретенного не им и в отношении которого термин *авторство* - нерелевантен.

Нормальные условия авторства, которые отстаивает музей, в этом случае разрушаются, и мы приходим к вполне крамольной мысли. Музей попы-



тался взломать шифр нумерации негативов Атже, дабы обнаружить трепетное искусство. Однако за шифром оказался каталог на карточках.

Такой вывод проливает свет на многие вопросы из поставленных ранее; например, почему Атже некоторые свои сюжеты фотографировал как бы по частям - фотографию фасада от фотографии подъезда того же здания, его же окон или кованой решетки отделяют месяцы и даже годы. Ответ кроется не в условиях эстетической удачи или неудачи, а в требованиях каталога, в его категориях.

Сюжет здесь - краеугольный камень всего. Разве подъезды и решетчатые балконы суть *сюжеты* Атже, его выбор, выражение его как активного *субъекта*, мыслящего, желающего, стремящегося, творящего? Или они суть просто (хотя это совсем не просто) *предметы*, номера в каталоге, которому подчиняется сам Атже? Какой частью исторической ясности готовы мы поступиться, чтобы сохранить превосходство первой интерпретации над второй?

Все, что говорилось о необходимости отвергнуть или хотя бы подвергнуть серьезной критике принадлежащие эстетике категории авторства,

творческого наследия и жанра (например, *пейзаж*), очевидно сводится к необходимости рассматривать раннюю фотографию как архив, требующий такого археологического исследования, теоретические основы и одновременно практические образцы которого дает Мишель Фуко. Описывая анализ, которому археология подвергает архив, чтобы прояснить дискурсивные условия его формирования, Фуко пишет:

Позитивности, которые я пытаюсь установить, не должны быть поняты как совокупность определений, навязанных извне мышлению индивидуумов, или как существующие внутри и заданные заранее; они констатируют скорее совокупности условий, в соответствии с которыми осуществляется особого рода практика и в соответствии с которыми эта практика открывает место отчасти или абсолютно новым высказываниям; в соответствии с которыми она, наконец, может быть изменена. В гораздо меньшей степени речь идет о границах, положенных активностью субъекта, нежели о том поле, где она проявляется (без указания центра системы), о правилах, которые она использует (а не изобретает или формулирует), о тех отношениях, которые служат ей основанием (не являясь при этом ни результатом подобных отношений, ни точкой их совпадений). Задача состоит в том, чтобы выявить дискурсивные практики во всей их густоте и сложности: показать сказанное - это значит нечто иное, чем выразить подуманное²⁶.

Сегодня повсюду мы встречаем стремление распутать фотографический архив - клубок практик, институций и отношений, к которому первоначально принадлежала фотография XIX века, - и заново намотать его на категории, выработанные искусством и его историей²⁷. Нетрудно понять, какими побуждениями рождено это стремление; гораздо труднее уразуметь, почему мы миримся с той неразберихой, к которой оно приводит.

Кембридж, Нью-Йорк, 1982

Подлинность авангарда

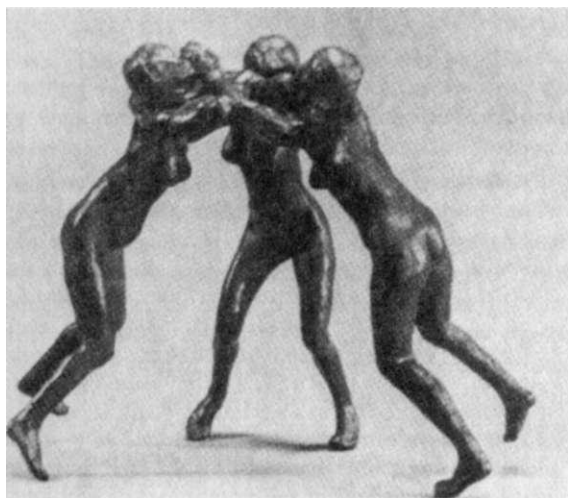
Прошедшим летом в вашингтонской Национальной галерее открылась выставка, которую сама галерея с гордостью назвала «крупнейшей выставкой Родена в истории». На этой выставке публика не просто увидела самое обширное собрание роденовской скульптуры; многие из представленных на выставке работ никогда ранее не выставлялись. Некоторые не выставлялись, потому что после смерти автора эти куски гипса лежали на полках хранилища в Медоне, скрытые от глаз как искусствоведов, так и широкой публики. В других случаях работы ранее не выставлялись, потому что были сделаны только что. Например, на выставке в Национальной галерее была представлена новенькая отливка «Врат ада», настолько с пылу с жару, что посетители выставки могли даже зайти в маленький кинозал, сооруженный специально для этой выставки, и там посмотреть только что законченный фильм о том, как делалась эта новая версия «Врат ада».

Посетители - хотя, конечно, не все, кто сидел в этом кинозале и смотрел, как заново отливают «Врата ада», - наверняка испытали ощущение, будто на их глазах изготавливается подделка. В конце концов, Роден умер в 1918 году, и его работа, сделанная через шестьдесят с лишним лет после смерти автора, очевидно не может быть настоящей работой Родена, то есть не может быть подлинником. Ответ на этот вопрос на самом деле интереснее, чем кажется на первый взгляд; ибо ответ этот - ни «да», ни «нет».

После смерти Родена Франция унаследовала все его имущество, и не только все принадлежавшие ему работы, но также и все права на их воспроизведение - то есть право тиражировать бронзовые отливки с оставшихся после Родена гипсовых скульптур. Приняв этот дар, Палата депутатов приняла решение ограничить эти посмертные тиражи двенадцатью отливками с каждого гипса. Следовательно, «Врата ада», отлитые в 1978 году в полном соответствии с государственным постановлением, являются законной авторской работой - можно сказать, настоящим подлинником.

Но стоит нам отвлечься от юридических подробностей и условий за-

вещания Родена, как нас охватывают сомнения. В каком смысле эта новая отливка может называться подлинником? Когда Роден умер, «Врата ада» стояли в его мастерской и напоминали гигантскую шахматную доску из гипса: все детали были вынуты из каркаса и валялись в беспорядке на полу. То расположение сюжетов на «Вратах», которое нам сейчас знакомо, отражает последнюю дошедшую до нас версию композиции «Врат» - она восстановлена по цифрам, которые художник проставил карандашом на гипсовых деталях и которые соответствуют цифрам, проставленным на каркасе «Врат» в разных местах. Но эта нумерация регулярно менялась, поскольку Роден играл с деталями и менял композицию сюжетов на створках



Огюст Роден. *Три нимфы,*

«Врат»; на момент смерти скульптора «Врата» были далеки от завершения. К тому же они так и не были отлиты целиком. Поскольку «Врата ада» были заказаны и оплачены государством, то, конечно, не Роден переводил бы их в бронзу, даже если бы захотел. Однако постройку здания, для которого они были заказаны, отменили; заказ остался невостребованным, и поэтому «Врата» не были закончены и, соответственно, не были отлиты в бронзе. Первая бронзовая отливка была сделана в 1921 году, спустя три года после смерти художника.

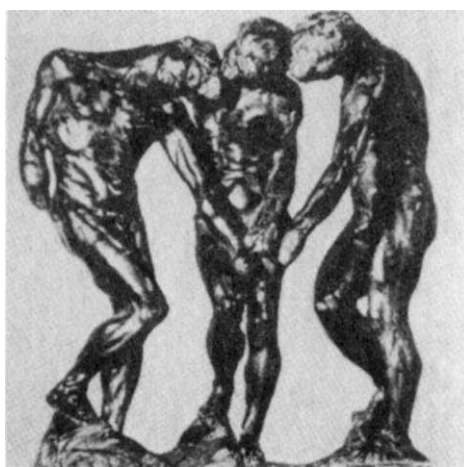
Когда сегодня полируется и патинируется новая отливка, у нас нет образца, который был бы выполнен при жизни Родена и которым мы могли бы руководствоваться, воспроизводя намерения и замысел художника. Благодаря этим двум обстоятельствам - отсутствию прижизненной бронзовой отливки и наличию на момент смерти художника неоконченной гипсовой

модели - можно было бы сказать, что *все* отливки «Врат ада» в бронзе суть мультипли, копии без подлинника. Вопрос об аутентичности равно сложен в отношении любой из существующих сегодня отливок; в случае последней он лишь проявился более явным образом.

Однако, как мы - с момента первого выхода в свет «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Вальтера Беньямина - постоянно помним, «понятие подлинности теряет свой смысл в жанрах, по сути своей призванных размножать изображения». Беньямин пишет: «Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла». Возможно, для Родена понятие



Огюст Роден. *Две танцовщицы*



Огюст Роден. *Три тени*

«подлинной бронзовой отливки» было таким же бессмысленным, как и для большинства фотографов. Подобно тысячам стеклянных негативов Атже, со многих из которых при жизни фотографа не было сделано ни единого отпечатка, многие гипсовые фигуры Родена не были реализованы в более долговечном материале - бронзе или мраморе. Подобно Картье-Брессону, который никогда сам не печатал свои фотографии, Роден имеет разве что отдаленное отношение к бронзовым отливкам со своих скульптур. Многие из них делались в литейных мастерских, куда Роден даже ни разу не зашел понаблюдать за процессом литья; он никогда не принимал участия ни в создании, ни в ретуши восковых форм, с которых делались окончательные отливки, не вмешивался ни в окончательную обработку бронзы, ни в ее патинацию, а когда бронзовые статуи были готовы, он даже не наблюдал за отправкой их к заказчику или покупателю. С такой позиции - с позиции, глу-

боко укорененной в этосе механического воспроизводства, - уже не столь странным выглядит завещание Родена, передавшего своей стране все авторские права на свои произведения.

Этос воспроизведения, адептом которого был Роден, конечно, не ограничивался более или менее техническими подробностями того, что делалось в литейной мастерской. Его впитали сами стены собственной мастерской Родена - стены, покрытые гипсовой пылью, которую Рильке опишет как «сверкающий снег». Ведь гипсы, занимающие центральное место в творчестве Родена, сами суть отливки. То есть они - потенциальные мультипли. В самой сердцевине богатого творческого наследия Родена заложена эта множественность и вытекающая из нее структурная пролиферация.



Огюст Роден.
Расточительный сон



Огюст Роден.
Врата ада



«Три нимфы» с их хрупким равновесием - это воплощение спонтанности, но целостность композиции как-то сама собой нарушается, когда мы узнаем, что три фигуры нимф - это идентичные отливки с одной модели. Точно так же волшебное ощущение легкости импровизации «Двух танцовщиц» странным образом закавычивается, когда мы понимаем, что танцовщицы здесь - близнецы не только духовно, но и технически. «Три тени» - композиция, венчающая «Врата ада», - также составлена из мультиплей: из трех идентичных фигур, трех отливок с одной формы, и нет смысла задаваться вопросом - как и в случае с танцовщицами или нимфами, - какая из трех фигур является подлинником. Сами «Врата» - еще один пример тому, что воображение Родена продвигалось модульным путем: одна и та же фигура в них упорно повторяется, перемещается с места на место, удваивается, комбинируется¹. Мы думали, что раз уж бронзовая отливка - это тот край

скульптурного спектра, которому внутренне присуща множественность, то формирование оригинала, наверное, находится на другом его краю - на полюсе уникальности. Но методы работы Родена подчеркивают, что воспроизводимость пронизывает *весь* этот спектр.

Ничто в мифе о Родене - вдохновенном художнике, ловце удивительных форм - не подготовит нас к встрече с реальностью, с изобилием клонов в его работах. Ведь вдохновенный художник - это создатель оригиналов, блистающий собственной оригинальностью. Давным-давно Рильке сложил свой экстатический гимн оригинальности Родена; вот он описывает, какое изобилие тел изобрел Роден для «Врат ада»:



Тела, чуткие, как лица, замахивающиеся, как руки; цепи тел, гирлянды, тяжелые гроздьи образов, куда сладость греха поступает из корней боли. ...Войско этих фигур слишком размножилось, чтобы уместиться в пределах и на притворах адских врат. Роден отбирал и отбирал. Он исключал все чересчур обособленное, неспособное подчиниться великому единству, все, без чего могло обойтись это соответствие².

Этот рой фигур, о котором пишет Рильке, - мы убеждены, что он состоит из *разных фигур*. И это наше убеждение вытекает из культа подлинности, который насадил вокруг себя Роден и который процветал на его кругу. Начиная от скульптур Родена, всем своим видом намекающих на то, что созданы они самой дланью Господней, и кончая имиджем, который тщательно поддерживал сам Роден - как, например, на знаменитом портрете скульптора, где Эдвард Стейхен изобразил его в облике боговдохновенного патриарха, -

Роден выстраивал образ самого себя как творца, создателя, горнила подлинности. Рильке поет ему осанну:

Ходишь среди тысячи вещей, подавленный изобилием изобретений и находок, и невольно ищешь глазами две руки, из которых вырос этот мир. ...Спрашивают про обладателя этих рук. Кто этот человек?³

Генри Джеймс в своих «Послах» добавляет:

С этой гениальностью во взоре, с этим выражением губ, с огромным успехом за плечами, увенчанный славой и наградами, великий художник... действует на нашего друга подобно ослепительному чуду... собственным, почти яростным блеском он сияет в созвездии.

О чем говорит нам эта маленькая главка человеческой комедии, в которой художник прошлого века, более всего лелеявший собственную оригинальность и подлинность, более всего заботившийся о том, чтобы, когда он замешивает форму и материю в единое тесто, на этом тесте стоял бы его автограф, *этот* художник - в своем завещании отдает собственную работу на поругание механическому воспроизведению? Можем ли мы считать, что в этой своей последней воле Роден лишь еще раз подчеркнул, до какой степени его искусство есть искусство репродукции, искусство мультиплей без оригиналов?

И еще: о чем говорит наше собственное замешательство, которое мы испытываем при мысли о том, как размножаются работы Родена после его смерти? Разве не свидетельствует оно о том, что сами мы привержены культуре подлинников, которой нет места в репродуктивных жанрах? На современном фотографическом рынке эта культура подлинника - авторского отпечатка - работает вовсю. Авторский отпечаток определяется как «близкий эстетическому моменту» - то есть это фотография, не только напечатанная самим фотографом, но и напечатанная примерно тогда же, когда был сделан снимок. Это, конечно, механистический взгляд на авторство - он не учитывает, что некоторые фотографы сами печатают хуже, чем печатники, которых они нанимают; или что спустя годы после того, как был сделан снимок, фотограф может редактировать, обрезать свои старые фотографии, тем самым иногда заметно улучшая их; или что старую фотобумагу и старинные реактивы можно воссоздать и сейчас и с их помощью сделать отпечаток, идентичный авторскому отпечатку XIX века, так что подлинность вовсе не обязательно является производным от истории технологии.

Но формулировка, определяющая подлинную фотографию как отпечаток, «близкий эстетическому моменту», со всей очевидностью вытекает из искусствоведческого понятия стиля, присущего той или иной эпохе, связанного с фигурой знатока. Стиль эпохи определяется особой стилистической

цельностью, и эту цельность нельзя подделать. Вкладываемое нами в понятие стиля, понятие подлинности производится от того, как, по нашему мнению, возникает стиль: коллективно и бессознательно. Следовательно, отдельный человек по определению не может сознательно создавать стиль. Поздние копии будут выставляться именно постольку, поскольку они не принадлежат к эпохе; из-за того, что рожденная духом времени чувствительность успела измениться, светотень окажется слишком грубой, линии чересчур резкими или, наоборот, вялыми; старая цельность, внутренне связывающая произведение с эпохой, будет нарушена. «Врата ада» 1978 года нарушают именно это понятие стиля эпохи, и мы это чувствуем. Нам не важно, что авторское право нигде не нарушено; на кон поставлены эстетические права стиля, основанные на культуре подлинника. Сидя в маленьком кинозале и наблюдая, как отливают новые «Врата ада», глядя на это насилие, мы едва подавляем в себе желание крикнуть: «Фальшивка!»

*

Зачем нужно было начинать рассуждение об авангарде с этой истории о Родене, отливках и авторских правах? Тем более, что уж Роден-то - явно самый неподходящий автор, чтобы начинать подобную тему: настолько популярен он был при жизни, настолько прославлен и настолько быстро его работы стали превращаться в китч.

В первые сто лет своего существования такой персонаж, как авангардный художник, сменил множество масок: революционер, денди, анархист, эстет, технолог, мистик. Он также нередко менял убеждения. Единственная тема, которая всегда была неизменной частью дискурса авангарда, - это тема оригинальности. Под оригинальностью я здесь понимаю не просто бунт против традиции, который отразился в призыве Эзры Паунда «Делать новое!» или в обещании футуристов разрушить музеи, которые покрыли всю Италию «подобно бесчисленным кладбищам», не просто как отрицание или разрушение прошлого. Для авангарда оригинальность - это подлинность в прямом смысле слова, это изначальность, начало с нуля, рождение. Маринетти, однажды вечером 1909 года выпав из машины в полную воды канаву, поднимается из нее, словно из околплодных вод, чтобы родиться заново и стать - без помощи каких-либо предшественников - футуристом. Эта притча о сотворении самого себя, с которой начинается первый Манифест футуризма, является моделью оригинальности как понимал ее авангард начала XX века. Ибо оригинальность становится органицистской метафорой, описывающей не столько формальное новшество, сколько истоки жизни. «Я» художника как исток не запятнано традицией, ибо ему присуща некая исконная, изначальная наивность. Отсюда высказывание Бранкузи: «Когда мы перестаем быть детьми - мы уже мертвы». Кроме того, «я» художника как истоку присуща способность к постоянной регенерации, беспрерывно-

му рождению себя заново. Отсюда изречение Малевича: «Живы лишь те кто отрекается от своих вчерашних убеждений». Самость художника как исток - это инструмент, позволяющий проводить абсолютное различие между настоящим как опытом нового и прошлым как хранилищем традиции. Притязания авангарда - именно эти притязания на подлинность.

Итак, само понятие авангарда можно считать производным от дискурса подлинности; при этом реальная практика в авангардном искусстве, целью которой было выразить эту «подлинность», сама основана на повторении и возвращении. Примером тому может служить одна фигура, которую в визуальные искусства внес авангард. Эта фигура - решетка.

Даже если отвлечься от того, что решетка встречается в изобилии в работах художников, считавших себя авангардистами - в их числе и Малевич, и Мондриан, Леже, Пикассо, Швиттерс, Корнелл, Рейнхардт и Джонс, а также Андре, Левит, Гессе и Райман, - решетка, помимо этого, обладает несколькими сущностными свойствами, благодаря которым ее так охотно апроприирует авангард. Одно из таких свойств - непроницаемость решетки для языка. Девиз Стивена Дедалуса был «Молчание, изгнание и хитроумие»: по мнению Пола Гудмена, эти три слова составляют кодекс авангардного художника. Решетка выражает это молчание, более того, она выражает отказ от речи. Абсолютная статичность решетки, отсутствие в ней иерархии, центра или какого-либо разнообразия подчеркивают не только ее безотносительный характер, но и - что важнее - ее враждебность к повествованию. Решетка, непроницаемая и для времени, и для событийности, преграждает языку дорогу в сферу визуального, результатом чего становится молчание.

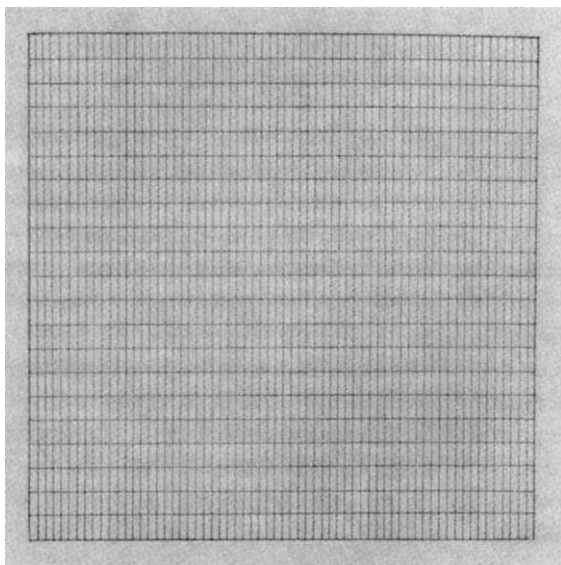
Это молчание возникает не только оттого, что решетка оказывается столь непреодолимой преградой для речи, - в ее сети вязнут любые вторжения извне. Больше не слышно ни шагов в пустой комнате, ни крика птицы в небесах, ни журчания воды вдалеке - решетка сплющила все пространство природы, превратила его в четко очерченную поверхность стопроцентно культурного объекта. Природа, как и речь, объявлена ею вне закона - и наступает молчание, наступает полная тишина. Но множество художников в этой новообретенной тишине слышали то, что казалось им началом, рождением Искусства.

Для тех, кто считал, что искусство рождается в некой изначальной чистоте, решетка символизировала абсолютную незаинтересованность произведения искусства, его чистую бесцельность, которая для искусства является залогом его независимости. Такое представление об исконной сущности искусства отразилось в словах Швиттерса: «Искусство - это изначальное понятие, высокое, как божество, необъяснимое, как жизнь, неопределимое и бесцельное». Решетка лишь упростила доступ к этому ощущению рождения заново в только что открывшемся пространстве эстетической свободы и чистоты.

Для тех же, кто видит истоки искусства не в идее чистой незаинтересов-

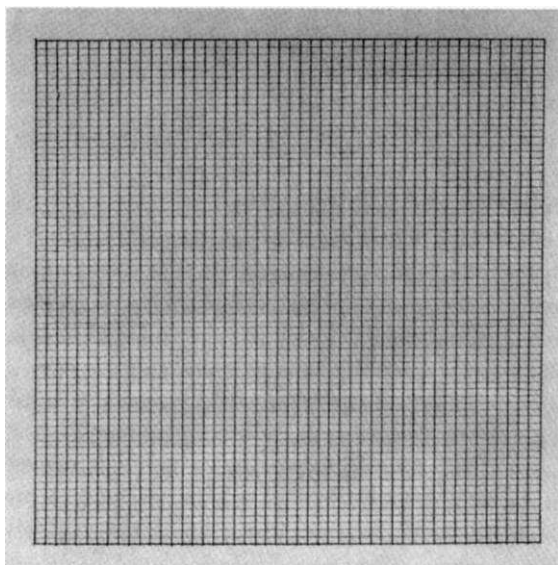
Аньес Мартин.

Без названия № 1, 1990 г.



Аньес Мартин.

Без названия № 5, 1990 г.



ванности, а скорее в некоем единстве с эмпирической реальностью, сила решетки заключается в ее способности воплощать в себе материальную основу изображения, так что образ картины как бы рождается из способа материальной организации изображения. Для таких художников расчерченная в решетку поверхность есть изображение абсолютного начала.

Может быть, именно из-за этого ощущения начала, свежести, отсчета с нуля художники один за другим выбирали решетку и делали из нее среду внутри которой разворачивалось их творчество, причем каждый работал с решеткой так, словно только что открыл ее, словно этот исток, к которому он пришел, слой за слоем счищая наносной мусор репрезентации и открыв наконец эту чистую схему, эту основу, подобную разлинованной бумаге, - словно этот исток есть *его собственный* исток, а то, что он нашел его, есть осуществление подлинности. Поколение за поколением художники-абстракционисты «открывали» решетку; можно сказать, что в ней структурно заложен потенциал откровения: она всегда предстает как новость, как уникальное открытие.

Именно потому, что решетка - это стереотип, который каждый художник парадоксальным образом открывает заново, она превращается - еще один парадокс - в тюрьму, в клетку, в которой художник, однако, чувствует себя свободным. Ведь самое удивительное свойство решетки - что она, успешно исполняя роль символа свободы, жестко ограничивает реальный опыт свободы. Будучи, вне всякого сомнения, самым шаблонным из всего, что можно нарисовать на плоской поверхности, решетка также - едва ли не самое косное. Поскольку никто не может похвастаться, что изобрел ее, то, сколько ее ни изображай, решетку почти невозможно использовать в каких-либо новаторских целях. Поэтому, глядя на творческий путь тех художников, которые занимались по преимуществу изображением решеток, мы осознаем, что с того момента, как они увлеклись темой решетки, их творчество перестает развиваться: вместо развития оно идет по пути бесконечного повторения. Примерами тому могут служить Мондриан, Альберс, Рейнхардт и Агнес Мартин.

Однако, заявляя, что решетка обрекает этих художников на повторение в противовес оригинальности, я вовсе не имею в виду, что работы их плохи. Вовсе нет; я здесь пытаюсь сопоставить два термина - оригинальность и повторение - и непредвзято посмотреть на их взаимосвязь; ибо в том пространстве, которое мы сейчас исследуем, эти два термина взаимосвязаны и вместе образуют некую эстетическую экономику, они зависят друг от друга и подпитывают друг друга, хотя один - оригинальность - имеет высокую ценность, а другой - повторение, копия или удвоение - обесценен.

Мы уже видели, что художник-авангардист превыше всего ставит оригинальность, полагая ее своим правом - можно даже сказать, своим прирожденным правом. Поскольку истоком его творчества является собственное «я» художника, то продукты этого творчества так же уникальны, как и он

сам; условие его собственной уникальности гарантирует уникальность того что он делает. В тех примерах, которые мы сейчас рассматриваем, он, уверившись в этом своем праве на уникальность, реализует свою оригинальность, изображая решетки. Но в то же время, как мы видели, не только он - художник X, Y или Z - *не был* первым изобретателем решетки, но вообще *никто* не может претендовать на это звание: авторское право на решетку затерялось где-то в древности и уже много веков решетка является достоянием общественности.

В структурном, в логическом, в аксиоматическом смысле решетку *можно только повторять*. И, коль скоро акт повторения или копирования решетки является «подлинной» причиной ее использования для каждого отдельно взятого художника, долгожительство решетки на протяжении его творческого пути представляет собою еще одно повторение - художник снова и снова воспроизводит самого себя. Когда столько поколений художников XX века добровольно вляпываются в этот парадокс - в котором они обречены как проклятые повторять один и тот же прототип, который в довершение всего по логике вещей еще и выглядит крайне сомнительным, - это, в самом деле, впечатляет.

Впечатляет, однако, не больше, чем другая иллюзия: иллюзия не оригинальности художника, но изначальности, которой обладает поверхность картины. Эта исконность и есть то, что дух решетки должен донести до нас как зрителей: неоспоримая «нулевая степень» картины, за которой уже не стоит какая-либо иная модель, референт или текст. Однако этот опыт исконности, которому причастно не одно поколение художников, критиков и зрителей, - опыт фальшивый, неистинный. Поверхность холста и отражающая ее решетка не сливаются в то абсолютное единство, без которого невозможна подлинность. Решетка накладывается *поверх* поверхности холста, она повторяет холст. Решетка есть воспроизведение поверхности холста, и в то же время она накладывается на ту же самую поверхность, которую воспроизводит, но при этом решетка остается изображением и воплощает в себе различные аспекты своего «изначального» предмета: сетчатая структура решетки воссоздает изначальную структуру ткани холста; координатная сетка, которую воспроизводит решетка, вводит в поле нашего зрения метафору плоскости картины; размеренность решетки, состоящей из повторяющихся линий, воспроизводит горизонтально протяженное пространство. Таким образом, решетка не раскрывает перед нами поверхность, не обнажает ее; скорее она скрывает ее через посредство повторения.

Как уже было сказано, повторение, осуществляемое решеткой, должно воспроизводить реальную, эмпирическую поверхность той или иной картины. Однако этот текст, который повторяет решетка, должен также предшествовать и поверхности, появиться *раньше* ее и заставить эту поверхность быть не чем иным, как истоком. Ибо по ту сторону ее, а логически - до нее, лежат все те визуальные тексты, которые коллективно организовали огра-

ничейную поверхность и создали из нее поле изображения. В решетке суммируются все эти тексты: например, сетка, которая накладывается на эскиз для механического перевода рисунка на фреску; или сетка перспективы, которая, по идее, выполняет концептуальный переход из двух измерений в три; или сетка-матрица, иллюстрирующая гармонические соотношения, пропорции например; или миллионы действий фотографа или оператора ловящих картинку в четырехугольник кадра. Все эти тексты повторяются - и тем самым воспроизводятся - например, в «базовой поверхности» Мондриана. Та основа, которую вроде бы должна воплощать решетка, всегда уже выявлена из общей массы в процессе повторения и воспроизведения; она всегда уже существует отдельно, и она всегда уже размножена.

То, что я здесь называю иллюзией изначальности поверхности картины, - это как раз то, что в искусствоведении носит гордое имя «загадочной живописной плоскости модернизма»; однако, прибегая к такому названию, искусствовед не подозревает, что эта «загадочность» может быть ложной. Дискурсивное пространство модернистского искусства холит и лелеет эту мнимую загадочность изображения как одно из своих фундаментальных понятий. Ибо оно есть камень, на котором можно воздвигнуть целую систему из взаимосвязанных условий. Все эти условия - уникальность, подлинность, оригинальность, изначальность - зависят от некоего момента исконности, примером которого выступает эта плоскость картины - примером **как** эмпирическим, так и семиотическим. Если царство удовольствия, о котором говорит нам модернизм, есть пространство самости, то этот храм удовольствия зиждется на возможности существования семиотического знака **как** нерепрезентативного и непрозрачного, так что означающее становится излишним для воплощенного означаемого. Но с *современной* точки зрения, с той точки зрения, что нам, собственно, и присуща, мы понимаем, что воплотить означаемое невозможно; что его объектность, его сущность есть просто вымысел; что всякое означающее само по себе есть прозрачное означаемое уже случившегося решения сделать его носителем того или иного знака, - с *этой* точки зрения не существует никакой загадочности, существует только прозрачность, толкающая нас в головокружительное падение в бездонную пропасть удвоений.

С этой точки зрения решетка, которая служит знаком плоской поверхности картины, воспроизводя эту поверхность, всего лишь с успехом предъявляет нам еще одно означающее еще одной - первоначальной - системы решеток, которые в свою очередь отсылают к другой, еще более ранней системе. Именно с этой точки зрения модернистские решетки, так же как и бронзовые отливки Родена, несут в себе логическую возможность множественности: они представляют собою систему воспроизводства в отсутствие подлинника. С этой точки зрения ясно, что на самом деле условие, определившее жизнь одного из главных символов модернистской эстетической практики, проистекает не из переоценки той пары, которую я уже упоми-

нала - диады оригинальность/повторение, - но из дискредитированной части этой диады, из той ее половины, что противопоставляет множественное - единственному, воспроизводимое - уникальному, поддельное - оригинальному, копию - подлиннику. Однако сие есть негативная половина того набора условий, который модернистская критика желала подавить и который она подавила.

С этой точки зрения мы видим, что модернизм и авангард суть производные от того, что мы назвали дискурсом подлинности, и что этот дискурс служит интересам гораздо более широким - и исходит из гораздо более разнообразных предпосылок, - чем ограниченный круг профессионального «делания искусства». Тематику истоков сегодня делят между собою музеи, историки искусства и художники, делающие это искусство. А на всем протяжении XIX века все эти инстанции соединенными усилиями пытались отыскать признак, метку, знак, удостоверяющий подлинность⁴.

* * *

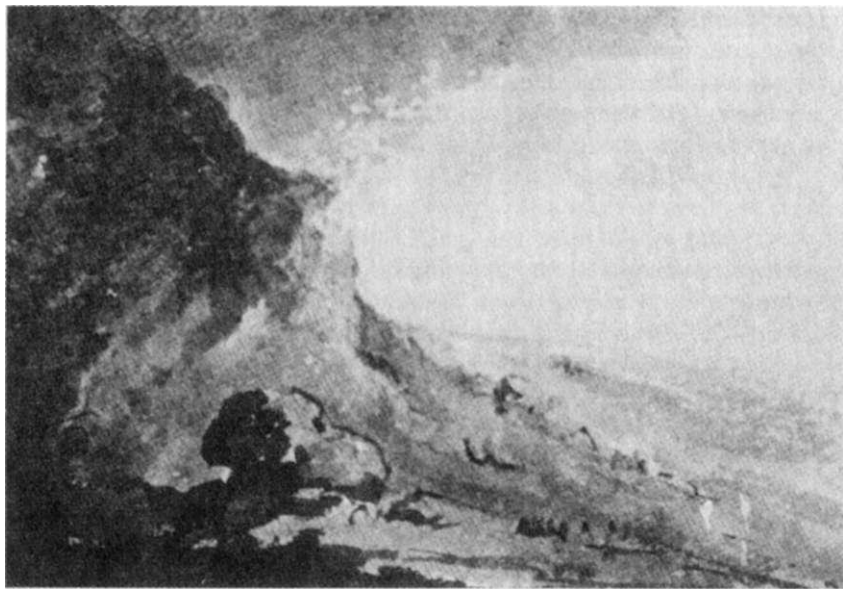
Искать признак подлинности, невзирая на то, что нас неизбежно окружают копии и что копия есть условие, на котором основан статус оригинала, - в начале XIX века это осознали гораздо яснее, чем позволялось в последующие годы. У Джейн Остин в «Нортенгерском аббатстве» молоденькая героиня - провинциалочка Кэтрин отправляется на прогулку в компании двух своих новых, гораздо более утонченных друзей; эти друзья, как пишет Остин, смотрят на сельский пейзаж «глазами людей, знакомых с рисованием и решимостью представлять увиденное нарисованным, со всем рвением настоящего вкуса». Кэтрин начинает понимать, что ее наивные представления о природе - что «ясное голубое небо», например, является «свидетельством чудесного дня» - полностью неверны и что природу, то есть пейзаж, теперь создают для нее более образованные спутники:

...незамедлительно последовала лекция о прекрасном, в котором объяснения ее спутника были настолько доходчивыми, что она тут же стала любоваться всем, что казалось красивым ему ...Он говорил ей о передних планах, расстояниях и далах, боковых фонах и перспективах, свете и тенях. И Кэтрин оказалась столь способной ученицей, что, когда они поднялись на вершину Бичен-Клиффа, она сама отвергла вид на город Бат в качестве возможного объекта для пейзажа⁵.

Читая любой текст о прекрасном, мы немедленно попадаем под прицел той иронии, с которой Остин наблюдает за своей юной подопечной, когда та открывает, что сама природа конституируется в зависимости от того, получится ли из нее картина. Ибо совершенно очевидно, что под воздействием доктрины прекрасного создается само понятие пейзажа, и это понятие пейзажа вторично, а первичной по отношению к нему является ре-

презентация. Пейзаж лишь повторяет картину, которая ему предшествует. Попробуем подслушать разговор между одним из главных адептов прекрасного - преподобным Уильямом Гилпином - и его сыном, посетившим Озерный Край⁶: в этом разговоре самым наглядным образом проявилась расстановка приоритетов.

В письме отцу молодой человек рассказывает, как разочаровал его первый день, проведенный в горах: день выдался ясный, и из-за этого в пейзаже полностью отсутствовал «эффект» - свойство, которое так превозносит



Уильям Гилпин. *Фрагмент (набросок)*, 1764 г.

Гилпин-старший. Но на следующий день, пишет сын, был ливень, а затем из-за туч выглянуло солнце.

Сколь эффектны были мрак и блеск. **Я** не могу описать - да и не нужно, - ведь достаточно тебе взглянуть на собственные рисунки, и ты увидишь их. **И** для меня было особым удовольствием видеть, как полно подтверждают твою систему эффектов наблюдения этого дня: куда бы я ни посмотрел - я видел твои рисунки⁷.

В этом фрагменте рисунок - с заложенной в нем собственной, исходной системой установок об «эффекте» - стоит за пейзажем и удостоверяет законность претензий этого пейзажа представлять природу.

Дополнение 1801 года к словарю Джонсона дает шесть определений

для термина «живописное», и все шесть описывают замысловатую траекторию вокруг вопроса о том, что первично - пейзаж или переживание пейзажа. По этому словарю, живописное - это: 1) то, что приятно для глаза; 2) то, что замечательно своей уникальностью; 3) то, что поражает воображение так же сильно, как и живопись; 4) то, что подлежит изображению на картине; 5) то, что представляет собой хороший сюжет для пейзажа; 6) то, с чего следует писать пейзаж⁸. Излишне упоминать, что понятие уникальности - как в той части определения, которое говорит о живописном как «за-



Уильям Гилпин. *Водопад*, 1774 г.

мечательном своей уникальностью», - семантически расходится с другими частями этого определения, например «то, что представляет собой хороший сюжет для пейзажа», где «пейзаж» понимается как название жанра в живописи. Ведь этот жанр - со всеми гилпиновскими требованиями шаблонной «эффектности» - не един (или уникален), а множествен, обусловлен различными требованиями, у него есть свой набор рецептов, включающий в себя резкость, игру света и теней, руины, монастыри, а значит, когда эффектность обнаруживается в самой природе, возникает ощущение, что она в этом случае просто повторяет некое другое произведение искусства - «пейзаж», который уже где-то существует.

Но «уникальность», упомянутая в словаре Джонсона, заслуживает более пристального внимания. Гилпин в своих «Наблюдениях в графствах Кам-

берленд и Вестморленд» обращается к вопросу об уникальности, представляя ее как производное от зрителя, как порядок одиночных моментов его восприятия. То есть уникальность пейзажа - это не нечто присутствующее или отсутствующее в топографии данной местности; она производится от образов, которые возникают в этой местности каждое мгновение, и от того, как эти картины запечатляются в воображении зрителя. По Гилпину, пейзаж не статичен, в нем постоянно сменяют друг друга некие новые, отдельные, всякую минуту разные, уникальные картины:

Тот, кому доведется наблюдать какую-либо картину природы, когда она по-разному оттенена - угрюмым небом или ясным, - скорее всего увидит два различных пейзажа. Он увидит не только смазанные или отчетливо явленные дали, но даже и изменения, производимые в самих предметах; и этими изменениями он будет обязан всего лишь разному времени суток⁹.

Читая это определение уникальности как перцептивно-эмпирического единства момента времени, отраженного в опыте субъекта, мы чувствуем, что вступаем на территорию XIX века с его концепцией пейзажа и с его верой в фундаментальную, изначальную силу природы, которая расширяется через посредство субъективности. В случае с гилпиновскими двумя-разными-пейзажами-в-зависимости-от-разного-времени-суток мы чувствуем, что прежнее условие пейзажа, гласившее, что он всегда уже есть картина, здесь не принимается к рассмотрению. Но затем Гилпин продолжает: «В теплом свете солнца пурпурные холмы окаймляют горизонт и предстают россыпью бесчисленных приятных форм; однако под пасмурным небом может произойти разительная перемена», в случае которой, как он считает, «далекие горы со всей своей красотой могут исчезнуть, их место займет мертвенная плоскость». Тем самым Гилпин снова убеждает нас, что патент на «приятные формы» как противоположность «мертвенной плоскости» уже присвоила себе живопись.

«Живописное», как его понимают Остин, Гилпин и словарь, открывает нам, что, хотя «уникальность» и «шаблонность» или повторяемость семантически противоположны, они тем не менее обуславливают друг друга; они - две логические половинки понятия «пейзаж». Предшествование и повторение картин необходимы для уникальности живописного, потому что для зрителя уникальным будет лишь то, что опознается как уникальное, а такое опознание возможно только за счет предыдущего образца. Дефиниция живописного представляет собой красивый замкнутый круг - каждый конкретный момент восприятия рассматривается как уникальный, но это становится возможным именно оттого, что он причастен множественности.

Эта экономика взаимосвязанных противоположностей - уникальности и множественности - легко просматривается в эстетическом эпизоде под названием «Живописное», который является ключевым моментом для воз-

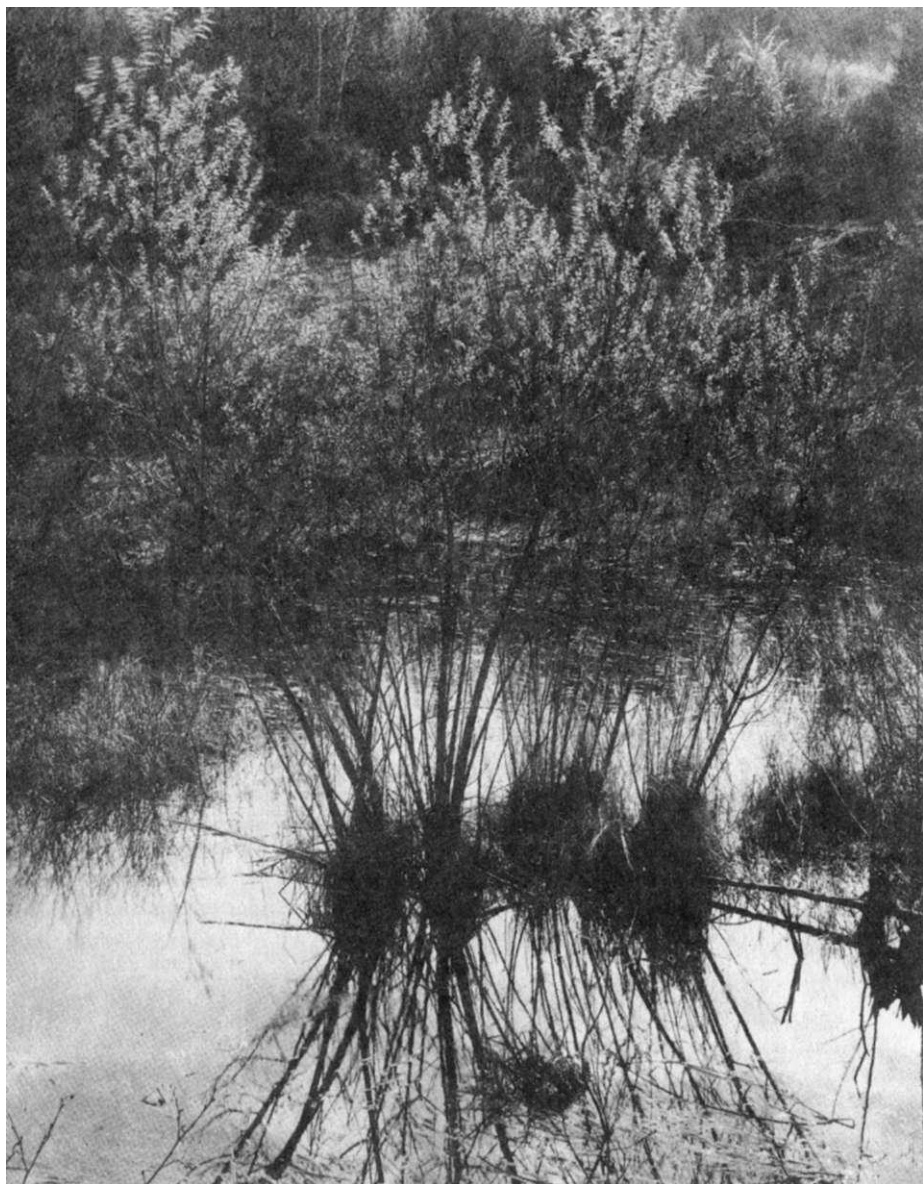
никновения нового класса художественной публики: класса, чей вкус был ориентирован на распознавание уникальности, или - в переложении на язык романтизма - подлинности. Однако несколько десятилетий спустя уже труднее разглядеть взаимозависимость этих двух условий, поскольку эстетический дискурс - как официальный, так и неофициальный - отдает предпочтение «подлинности» и стремится подавить понятие повторения или копии. Но явным или же скрытым образом понятие копии остается фундаментальным для доктрины подлинности. Копии и копирование играли значительную роль в искусстве XIX века: на них основывалась та самая возможность узнавания, которая у Джейн Остин и у Уильяма Гилпина называется вкусом. Адольф Тьер, страстный республиканец, так почитавший оригинальность Делакруа, что помогал ему получить важные правительственные заказы, тем не менее утвердил в 1834 году проект музея копий. Сорок лет спустя, в год первой выставки импрессионистов, открылся огромный Музей копий (*Musee des Copies*); директором его стал Шарль Блан, тогдашний министр искусств. В девяти залах музея разместились 156 только что исполненных по государственному заказу копий (маслом, в размер оригинала) самых знаменитых шедевров из зарубежных музеев, а также копии ватиканских фресок Рафаэля. По мнению Блана, этот музей был настолько необходим, что в первые три года существования Третьей республики *все* ассигнования министерства изящных искусств на государственные заказы шли на оплату труда копиистов¹⁰. Однако эта убежденность в том, что копиям принадлежит первостепенная роль в формировании вкуса, не помешала Шарлю Блану восторгаться Делакруа не меньше Тьера, а также написать самое доступное из существовавших тогда объяснений теории цвета. Я имею в виду «Граматику искусства рисунка», опубликованную в 1867 году, - тот ясный текст, из которого начинающие импрессионисты могли узнать об одновременном контрасте, взаимодополнительности цветов, ахроматизме и ознакомиться с теориями и схемами Шеврёля и Гете.

Здесь не место углубляться в поистине захватывающую тему о роли копий в изобразительной практике искусства XIX века и о том, как проявляется необходимость копий для понятия подлинного, спонтанного, нового¹¹. Я лишь скажу, что копия послужила основой для развития все сложнее организованной и шифрованной семантики спонтанности: той самой, которую Гилпин называл резкостью, Констебль называл «природной светотенью» - под этим названием он подразумевал давно уже ставшую общепринятой манеру соединять отрывистые мазки краски и вспышки белил, наложенные мастихином, - а Моне называл мгновенностью, связывая ее с также общепринятым изобразительным языком наброска, или *pochade*. *Pochade* - это технический термин, означающий быстро сделанный эскиз, своего рода стенографическую заметку. Такую манеру легко кодифицировать, она легко узнаваема. Молниеносность быстрого эскиза вкупе с его упрощенным языком - вот что видел в работах Моне критик, например Эдуар Шено, ко-

торый описывал их по способу их производства: «хаос красок, наугад взятых с палитры»¹². Но, как явствует из недавних исследований творчества Моне, эту эскизность, которая играла роль *знака* спонтанности, художник тщательно подготавливал и просчитывал заранее, и в этом смысле спонтанность была из всех означаемых наиболее подвержена фальсификации. Над слоями подмалевков, где густая краска образует неровности, которые Ричард Херберт называет «текстурными мазками», Моне кропотливо сплетал сеть из грубой коросты засохшей краски и одним движением кисти сделанных полос, призванных означать скорость исполнения, а посредством этой скорости выражать неповторимость момента восприятия и уникальность эмпирического мира¹³. Поверх всей этой скрупулезно сработанной «мгновенности» тонкие, аккуратные цветные лессировки устанавливают действительное соотношение цветов. Излишне и говорить, что исполнение такой картины слой за слоем – а каждому слою еще требовалось какое-то время, чтобы высохнуть, – занимало много дней. Но неизменный результат – иллюзия спонтанности, вспышки молниеносного и оригинального действия. Жертвой этой иллюзии пал Реми де Гурмон: в 1901 году он пишет о полотнах Моне как о «работе мгновения», особого мгновения, «той вспышки», в которой «гений художника направляет его глаз и руку», дабы создать «произведение абсолютно оригинальное»¹⁴. Иллюзия неповторимых, отдельных моментов опыта получается в результате точно просчитанных действий, которые с необходимостью должны были подразделяться на стадии и ступени; одна и та же стадия осуществлялась одновременно на нескольких холстах, картины производились конвейерным способом. Те, кто посещал мастерскую Моне в последние десятилетия его жизни, были поражены тем, что мастер спонтанности работал одновременно над дюжиной и более холстов, образовавших своего рода очередь. Производство спонтанности путем многократного переписывания картин (например, Моне скрывал от своего дилера серию «Руанских соборов» целых три года, пока «доводил ее до ума») основано на той же эстетической экономике, соединяющей в единый тандем единичность и множественность, уникальность и репродуцирование, которую мы уже описали в начале этой главы, говоря о творчестве Родена. К тому же в этом методе используется дробление эмпирического образца, с которым мы сталкивались в модернистских решетках. Но, как и в остальных примерах, дискурс подлинности, которому причастен импрессионизм, подавляет и дискредитирует свою оборотную сторону – дискурс копии. На этом подавлении построены и авангард, и модернизм.

* * *

Что будет, если не подавлять понятие копии? Что получится, если производство искусства будет воплощать дискурс репродукции без подлинника – дискурс, который представлен только в работах Мондриана как неизбежное ниспровержение его цели, как остаток репрезентационности, который



Шерри Левайн. *Репродукция фотографии Элиота Портера, 1981 г.*

Мондриану так и не удалось окончательно изгнать с территории своей живописи? Ответ на этот вопрос - или по крайней мере один из ответов - гласит, что получится некая игра с понятием фотографической репродукции которая началась с шелкографий Роберта Раушенберга, а недавно была подхвачена группой более молодых художников, чье творчество критика определяет термином «картинки»¹⁵. Я кратко остановлюсь на работах Шерри Левайн, которая, как мне кажется, наиболее радикально ставит вопрос о статусе таких понятий, как исток, оригинальность и подлинность.

Техника, в которой работает Левайн, - пиратская фотография; например, в одной своей серии она просто переснимает фотографии Эдварда Вестона, изображающие его сына Нила, тем самым нарушая авторские права Вестона. Однако вестоновские «оригиналы», как известно, сами воспроизводят уже существующие образцы; исток их - в нескончаемой череде греческих курсов, из которой некогда пришел и размножился в нашей культуре обнаженный мужской торс¹⁶. Совершенное Левайн «воровство», которое происходит, так сказать, на поверхности снимков Вестона, открывает стоящую за этой поверхностью череду образцов, которые в свою очередь репродуцировал, то есть украл, сам Вестон. К дискурсу копии, из которого исходит жест Левайн, конечно, обращались многие теоретики, в том числе Ролан Барт. Я имею в виду то место в «S/Z», где он утверждает, что реализм занимается не копированием с натуры, но скорее пастишированием, производством копий с копий:

Описать нечто значит... установить отношение референции не между языком и референтом, а между самими кодами. Таким образом, реализм заключается вовсе не в копировании реального как такового, но в копировании его (живописной) копии ... посредством вторичного мимесиса он [реализм] копирует то, что само по себе уже является копией¹⁷.

В другой своей фотосерии Левайн репродуцирует брызжащие яркими цветами пейзажи Элиота Портера. Здесь мы снова движемся сквозь фотографический «подлинник» к породившему его природному пейзажу - образчику «живописности» - и, через еще одну потайную дверцу в заднике «природы», мы приходим к сугубо текстуальной конструкции возвышенного и к истории его вырождения во все более и более аляповатые копии.

Итак, поскольку работы Левайн наглядно деконструируют модернистское понятие подлинности, ее творчество нельзя считать *расширением* модернизма. Подобно дискурсу копии, оно принадлежит постмодерну. А значит, его невозможно также причислить к авангарду.

Творчество Левайн резко критикует предшествующую ему традицию, и поэтому у нас может возникнуть соблазн рассматривать его как еще один шаг в продвижении вперед марша авангарда. Однако это было бы ошибкой. Деконструируя родственные понятия истока, подлинности, оригинально-

сти, постмодернизм проводит границу между собой и идеологической территорией авангарда; он как бы оглядывается на авангард с другого берега лежащей между ними пропасти, которая разделяет их еще и исторически. Эпоха авангарда и модернизма окончилась. Это очевидно. И это не просто факт для журналистов, потому что в основе этого события - дискурс, положивший конец эпохе модернизма. Это комплекс культурных практик, включающий в себя демифологизирующую критику и истинно постмодернистское искусство - оба этих обстоятельства сегодня сводят на нет базовые условия модернизма, уничтожают их, показывая, что их предпосылки насквозь ложны. И с этой новой, странной точки зрения мы сегодня оглядываемся на модернистское искусство и видим, как оно распадается на осколки бесконечных копий.

Вашингтон, 1981

Вступительная заметка к «Искренне Ваша...»

Первая, публикация «Подлинности авангарда» получила незамедлительный ответ. Автором ответа стал профессор Альберт Эльзен, организатор выставки «Роден - новое открытие» в вашингтонской Национальной галерее, который написал письмо в редакцию журнала «October» - письмо объемом в четыре журнальные полосы. В этом письме Эльзен обрушивает жесткую критику на то, как в «Подлинности авангарда» рассматривается отношение Родена к проблеме подлинников и подлинности; по его мнению, никакого сомнения по вопросу о статусе этих понятий нет и быть не может. Заявляя, что я в своем тексте игнорирую каталог выставки, в который вошли статьи бывшего директора Лувра «Подлинник в скульптуре», Дэна Розенфельда «Мраморная скульптура Родена», а также статья самого Эльзена о «Вратах ада», Эльзен снова повторяет то, что, по его мнению, и так уже должно быть очевидно:

Жан Шатлен подтверждает, что во Франции бронзовые скульптуры, отлитые определенным тиражом с одной формы, традиционно считаются оригиналами. Можно добавить, что и при жизни Родена, и сегодня бронзовые отливки были и остаются подлинниками - точно так же, как гравюры. Говорить о подлинной гравюре Рембрандта - это в точности то же самое, что говорить о подлинной бронзовой скульптуре Родена.

Решив, что для меня оригинальное «означает уникальное, единственное в своем роде», Эльзен спешит сопоставить это определение с определением самого Родена. Он пишет:

Для Родена оригинальность совпадает с творческой идеей, например с его интерпретацией подвига граждан Кале или с его представлением о том, каким должен быть памятник, которое он выразил в «Бальзаке»... Роден при жизни прославился как оригинальный художник не за то, что делал скульптуры, единственные в своем роде. Когда другие воспроизводили его скульптуры в бронзе или мраморе, он считал эти произведения своими «автографами», потому что в них воплотились его творческие идеи и методы. Если заказчику хотелось полу-

чить особенную, абсолютно своеобразную скульптуру, он оговаривал это условие с Роденом: заказанная работа должна на ту же тему Публика Родена хорошо знала о системе разделения труда, которую Роден унаследовал от предшественников и которая помогала ему поддерживать свою продуктивность и творческую форму.

Если с «оригинальностью», как выясняется, все ясно, то значит, нам все ясно и с «подлинностью». Описывая отношения Родена с его «любимым патинировщиком» Жаном Лиме, Эльзен прибавляет:

В противоположность мнению Краусс, в отношении подлинности Роден придерживался весьма жестких и последовательных принципов. Он считал подлинными только те бронзовые отливки, которые он сам авторизовал. Все остальные не могли считаться его роботами.

С той же легкостью в этом контексте решается и вопрос о повторении. То есть:

В противоположность мнению Краусс, современникам Родена было известно, что он использует одни и те же фигуры, и не только в деталях «Врат ада», но и в самостоятельных работах. В 1900 году, рецензируя ретроспективную выставку Родена и представленные на ней «Врата ада», критик Жан Э. Шмитт писал о «Вратах»:

«Одна и та же фигура, одна группа фигур, перевернутая, перекомпонованная, усложненная, упрощенная, объединенная с другими, спрятанная в тень, вынесенная на свет, раскрывает перед своим автором тайны скульптуры, загадки композиции, красоты, о которых он смел лишь мечтать».

Краусс же хочет убедить нас, будто это она, а не секретарь Родена Рильке, проживший семь месяцев в его мастерской, открыла, что «Три тени» - это одна и та же фигура.

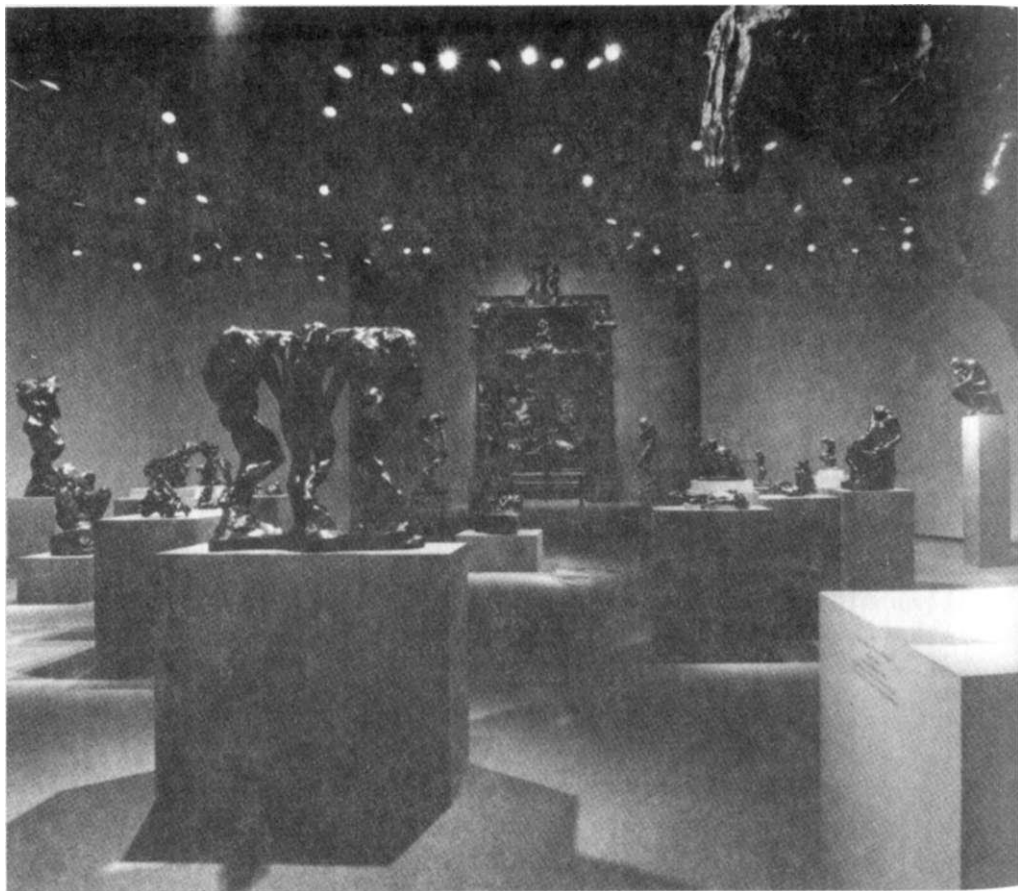
Восстановив историческую справедливость этой серией инверсий («в противоположность мнению Краусс»), Эльзен набрасывается еще на два моих недавних высказывания. Первое - это когда я рассказываю о документальном фильме, где показан процесс создания новой отливки «Врат ада». Фильм создавался специально к выставке «Роден - новое открытие», но не был вовремя закончен, его не успели показать на выставке, и поэтому мое упоминание о нем в «Подлинности авангарда» безосновательно. Второе - мои соображения, изложенные в эссе о Хулио Гонсалесе «Это новое искусство - рисовать в пространстве», которые, по мнению Эльзена, представляют собой неудачную попытку «осудить тиражирование уникальных скульптур Хулио Гонсалеса из сварного железа, осуществляемое после смерти автора». Усматривая здесь продолжение того же вопроса, что я поднимаю в связи с Роденом, Эльзен заявляет, будто я считаю, «что коль скоро Гонсалес использовал найденные материалы не с целью метафоры, как Пикассо, и подвергал свое сварное железо «процессу обработки», то многие условности металлической скульптуры, которые теоретически препятствовали бы ее переводу в бронзу, также не имеют значения». Вы-

ражая свое возмущение этой мыслью, а также всем остальным, что написано в «Подлинности авангарда», Эльзен вопрошает: «Когда критик сам изобретает условности, гордит противоречия, использует двойные стандарты и описывает события, которые еще не произошли, - как это называется?»

Вероятно, именно этой вспышкой ярости продиктовано завершение его письма. После постскриптума, отсылающего читателя «October» к «мнению экспертов», изложенному в «Стандартах скульптурной репродукции и мерах борьбы с противоправным копированием скульптуры», мнению, которое «поддерживают Ассоциация директоров художественных музеев, Artists' Equity, Ассоциация арт-дилеров и Ассоциация художественных колледжей», Эльзен затем перечислил своих адресатов - редакторов журнала - следующим образом: «Копии отправлены: Лео Стейнбергу, Кирку Варнедо, Генри Миллону, Артуру Данто». Слегка удивленная редакция опубликовала его письмо целиком, за исключением этого последнего кусочка. Письмо Эльзена было опубликовано в «October» № 20 (Spring 1982). За ним последовал мой текст «Искренне Ваша...».

Национальная галерея, Вашингтон.

Экспозиция выставки «Роден - новое открытие». 1981 г. Фото Д. Пипкина



С чего начать? Может быть, наоборот, - с конца? Начнем с последнего абзаца статьи профессора Альберта Эльзена «"Идеальный соавтор" Родена, Анри Лебоссе», опубликованной в каталоге выставки «Роден - новое открытие»:

Почему Лебоссе согласился принять заказ Бенедита на изготовление огромной по-
смертной версии «Обороны Вердена»? Гордыня взяла верх над благоразумием? ...
Решение Лебоссе можно понять, а возможно - даже и оправдать, если учесть, с ка-
кими трудностями он столкнулся, когда сразу после войны пытался восстановить
свое дело; даже помощь демобилизованного сына была не слишком серьезной под-
могой. Наконец, Бенедит обладал официальным, а возможно - и моральным авто-
ритетом директора Музея Родена, и у Лебоссе появлялись таким образом деньги,
чтобы после смерти Родена окончить другие незавершенные проекты¹.

Эти вопросы и умозрительные ответы на них - кульминация эпизода, кото-
рым у Эльзена заканчивается рассказ о творческом пути любимого *reproduc-
teur'a* Родена - человека, чья биография гласит, «что его профессией было
изготавливать увеличенные и уменьшенные варианты «предметов искусс-
тва и промышленного производства» при помощи «математически усовер-
шенствованного метода» и с использованием «специальной машины»² для
тиражирования этих «дубликатов». (В своей статье профессор Эльзен ча-
ще всего называет мраморные изделия Лебоссе не «дубликатами», а «репро-
дукциями» - к этому термину мы еще вернемся.)

Эпизод этот описывает «скандал», в который оказался «трагически» во-
влечен Лебоссе, вовлечен с подачи первого директора Музея Родена, полу-
чившего по завещанию скульптора в свое распоряжение его творческое на-
следие и обладавшего, конечно, в этом плане «официальным, а возможно,
и моральным авторитетом». После смерти Родена Лебоссе приступил к из-
готовлению увеличенной версии «Обороны» - в четыре раза больше разме-

ров, указанных самим Роденом. Скульптура делалась по заказу Бенедита для последующей продажи правительству Нидерландов и должна была быть установлена в Вердене. Когда – как узнаем мы – дубликат был готов, «на Бенедита обрушился шторм критики за изготовление увеличенной версии скульптуры после смерти ее автора», и впоследствии «для «идеального соавтора» Родена это была трагедия: увеличенный дубликат «Обороны» был вовлечен в разразившийся в 1920 году скандал, в котором фигурировали «поддельные» скульптуры, каменотесы-мраморщики, продолжавшие изготавливать скульптуры за подписью Родена, и неавторизованные бронзовые отливки из литейной мастерской Барбедьена»³.

Главное отличие Лебоссе от прочих «каменотесов-мраморщиков, продолжавших изготавливать скульптуры за подписью Родена» заключается в том, что их «подделки» были незаконны, а работа Лебоссе вполне легальна – поскольку была авторизована «художником или его доверенным лицом» (Генеральный налоговый кодекс, приложение iii, статья 17), в данном случае Музеем Родена, который по закону является единственным «держателем авторского права на произведения художника», а значит, и обладателем «официального, а возможно, и морального авторитета»⁴. Директор Музея Родена, как и Лебоссе, к вопросу об авторском праве подходил с финансовой точки зрения; ведь музей живет с продажи прав на воспроизведение, и его доход напрямую зависит от непрекращающегося потока подлинников.

«Официальный, а возможно, и моральный авторитет» лежит, конечно, в самом центре понятия авторизованной копии и того, как ревниво охраняют ее не только Уголовный кодекс, но и кодекс Налоговый. Ибо закон в высшей степени заинтересован в том, каким образом фигурирует подлинность в разнообразных контрактах.

Как подчеркивает в своем письме Эльзен, комментарий Жана Шатлена исключительно ясно разрешает всю проблему подлинника в скульптуре, в особенности ту ее часть, на которой он в основном и заостряет свое внимание – проблеме авторизованных копий. Шатлен пишет:

Своей особой ценностью авторизованная копия обязана не объективному характеру своей оригинальности, в этимологическом значении этого слова, ведь любая копия сама по себе есть операция репродуцирования с модели, которая и является настоящим подлинником; не возникает она и из необходимости ее юридического или обыденного определения. Эта ценность возникает из соглашения, заключенного автором копий с их покупателями⁵.

С покупателями? Какое отношение имеют покупатели к понятию авторства или к статусу подлинника?

В своей связи с «революционным переворотом, пошатнувшим устои традиционной системы мастерских, и с пришествием индивидуалистической философии, за которым последовало рождение романтизма и разви-

тие художественного рынка и спекуляции искусством»⁶, Шатленово описание того, как развивалась идея авторизованной копии, имеет самое прямое отношение к теме потребления. Как объясняет Шатлен, покупатель XIX века бредил понятием оригинальности – под которой он понимал новацию, творчество, вдохновение. И, объединяя оригинальность с понятием физического оригинала, то есть подлинника, он стремился обладать предметом, в котором наиболее прямым образом запечатлелись следы этого спонтанного, неповторимого процесса. Благодаря этому новому условию, определявшему желание, «любая репродукция произведения того или иного художника, выполненная не им, но кем-то другим, вне зависимости от того, как именно она была сделана, оказывается лишена настоящей художественной ценности; потому и цена ей невысока, ибо она уже не является непосредственным свидетельством творческого импульса».

Эта новая экономика желания угрожала абсолютно обесценить искусства, имеющие сложный производственный процесс (как то, например, бронзовая скульптура), которые сами по себе суть «искусства повторения», и требовала от них незамедлительного ответа. «Авторизованная копия» была одним из видов такого ответа, заклинанием, которое, как незамедлительно сообщает нам Шатлен, «хромает с логической и лингвистической точки зрения, [поскольку] авторство предполагает уникальность; копия [же] связана с размножением, воспроизводством и серийностью»⁸. Однако, как и почти всегда в экономике, логика имеет мало общего с семантикой или «этимологическим значением» и является скорее производным от динамики спроса и предложения, которую Шатлен обозначает как «систематическое разрежение». Шатлен раз за разом подчеркивает, что авторизованная копия – это юридическая фикция, выдуманная, чтобы создать так называемый *эффект подлинности*. «Это заклинание остается действенным в восприятии широкой публики: оно, как мы видим, повышает ценность произведений, которые, хотя и не являются оригиналами, смогут хотя бы приблизиться к ним – на каждом будет хотя бы проставлен номер»⁹.

Поначалу, читая это, мы подозреваем, что Шатлен шутит или, как минимум, что в его рассуждении скрывает плохо скрытый цинизм. Но такое чувство возникает, только если выхватывать фрагменты из общего контекста его статьи, в которой автор пытается объяснить разумность этой системы и тем самым оправдать неуклонный дрейф своей мысли от «этимологического значения» в сторону рыночной ситуации. Отвергая способность «компетентных инстанций... определить, чем является авторизованная копия на данный момент и для данного жанра», и считая, что это замешательство «только усиливает ощущение относительности», бывший директор Лувра выводит свой вопрос на арену коммерции:

И снова, как обычно в либеральной правовой системе, остается воля заинтересованных сторон: обе стороны сами должны определить, к какому соглашению они при-

дут. ...В нашем случае совершенно ясно, что продавец, владелец авторского права на то или иное произведение - будь то сам создатель произведения, его наследники или доверенные лица, - лишь он один вправе устанавливать условия для будущих копий. Он решает, сколько будет сделано копий, каковы будут их технические характеристики и какие специалисты будут привлечены к процессу работы над ними. Покупатель может либо принять предложенные продавцом условия, либо выйти из игры. Самое большее, что он может сделать, помимо того, чтобы просто говорить «да» или «нет», это попробовать сбить цену или попросить каких-то особых второстепенных характеристик - для бронзы, например, ту или иную форму пьедестала¹⁰.

Таким образом, наследники или доверенные лица действительно являются держателями «авторства» художника, ибо только они, коль скоро автор умер, «вправе устанавливать условия для будущих копий...» А покупатель? Желая приобрести подлинник - предмет своего желания - он должен сделать все, что может, чтобы «сбить цену».

В тексте Шатлена из абсолютно коммерческой/конвенциональной сущности авторизованных копий - которые он, еще раз подчеркивая заложенный в этой формулировке оксюморон, иногда называет «оригинальными копиями» - вытекают такие логические проблемы, что интерпретация юридического инструментария, который применяется для авторизации копий, часто может быть весьма затруднительной. В качестве примера он анализирует недавний указ, касающийся Налогового кодекса и борьбы с подделками в соглашениях, касающихся произведений искусства. Этим указом устанавливается, что на всех репродукциях любых авторских произведений ставится клеймо «репродукция»; в эту категорию входят и «слепки со слепков». А проблема, как видит ее Шатлен, возникает из того обстоятельства, что термин «слепок со слепка», как мы видим, охватывает лишь слепки и отливки, сделанные не с оригинальной матрицы - то есть, в случае бронзовой скульптуры, сделанные не с оригинальной гипсовой модели. Это означает, что любая отливка с оригинального гипса, *даже если* лимит «авторизованных копий» (в случае Родена - двенадцать отливок) исчерпан, все равно *не будет* репродукцией, но будет частью «авторизованного тиража» и в каком-то смысле - «официальном, а возможно, и моральном»? - будет подлинником. Такая возможность несовместима с принципом «систематического разрежения», и поэтому Шатлен предлагает понимать термин «слепок со слепка» иначе. В *таком* понимании (которое он называет «более строгим») *все* слепки, сделанные после того, как исчерпан лимит «авторизованных копий», независимо от того, сделаны ли они с авторского гипсового оригинала или нет, должны считаться «репродукциями» и иметь соответствующую пометку. Какую из этих двух интерпретаций нам выбрать?

С технической точки зрения, только первая интерпретация кажется нам оправданной, поскольку критерий, на котором она основана, также является техническим.

То, что сделано с оригинальной гипсовой модели - в этом доказательство авторства, - есть авторская копия; то, что сделано не с оригинальной гипсовой модели, есть репродукция.

С другой стороны, генеральная цель указа от 3 марта 1980 г. заключается, несомненно, в том, чтобы установить на художественном рынке жесткие правила классификации предметов торговли. Поэтому можно считать, что вторая интерпретация, как более строгая, лучше первой соответствует этой цели¹¹.

Цель этого указа - ограничить художественный рынок жесткими правилами, и, похоже, помимо всего прочего, он стремится поддержать жанры со сложным производственным процессом на этом беспокойном рынке, спровоцировать действие «систематического разрежения». Указы и кодексы, на которые ссылается Шатлен, - это, конечно, французские законы, по-настоящему серьезно изучившие и отразившие специфику французского арт-рынка. В их контексте никто не заподозрит Шатлена в неуместных шутках. Равно как и французское правительство. В октябре 1981 года французский парламент, большинство в котором принадлежало социалистам, утверждал проект налога на имущество, которым по проекту должны были облагаться и произведения искусства, находящиеся в частном владении. Однако на одиннадцатом часу обсуждения Миттеран, видимо, осознав, какой серьезный удар по французскому художественному рынку нанесет подобный налог, исключил произведения искусства из перечня подотчетного имущества. На следующий день газета *Liberation* вышла с заголовком «Продавайте ваши яхты! Покупайте Пикассо!» на первой полосе. Тут уж никто, если он не совсем отъявленный левак, не возьмется шутить о каком-либо систематическом или несистематическом рыночном производстве разрежения.

Но Эльзен, способный провести границу между «официальным» и «моральным авторитетом», кажется, желает дефиниций, которые не ограничивались бы рамками этого коммерческого/конвенционального понятия подлинности «авторизованных копий». В своем предисловии к каталогу «Роден - новое открытие» он ссылается на американское «Заявление о стандартах скульптурной репродукции» (которое он также цитирует в конце своего письма) и там изыскивает критерий, отличный от подлинности, а именно - приемлемость. И он пишет там, что, хотя «сделанные Музеем Родена посмертные отливки являются безусловно подлинными по отношению к намерению скульптора и к его дару своей стране всех прав на воспроизведение», с точки зрения «Заявления о стандартах» они «менее приемлемы, чем отливки, сделанные при жизни Родена»¹².

Отслеживать, как уменьшается приемлемость, может Эльзен, но не я. В противоположность его заявлению, будто мое отношение к производству посмертных копий - это сплошь возмущение, тревога и недовольство, я рада, что такие копии предоставляют нам (а иначе зачем мы здесь?) возможность поломать голову над загадкой, которую предлагают нам «как-бы-под-

линники» в искусствах со сложной технологией; потому что, в противоположность эльзеновской интерпретации моих слов, я хочу рассмотреть, насколько эффективно эта «как бы» конвенция работает в более простых жанрах, и тем самым выдвинуть гипотезу, а не являются ли все претензии на подлинность одинаково конвенционально/юридически обусловленными. В противоположность мнению Эльзена, это не тревога, а приглашение к продолжению исследования.

Сделав эти три опровержения, перейдем к некоторым высказываниям Эльзена, которые он делает в своем письме - они обычно начинаются с фразы «В противоположность мнению Краусс...». Например, «В противоположность мнению Краусс, в отношении подлинности Роден придерживался весьма жестких и последовательных принципов» или «В противоположность мнению Краусс, современникам Родена было известно, что он использует одни и те же фигуры». Эльзен возмущается тем, что я якобы противоречу истине, и обвиняет меня в том, что я изобретаю условности, порожаю противоречия, использую двойные стандарты и описываю события, которые еще не произошли, в общем, заблуждаюсь и развожу демагогию. Но не попробовать ли мне найти опровержения его опровержениям? Что, если он сам заблуждается насчет моих заблуждений? Это не демагогия? Или это рассуждение в стиле самого что ни на есть ортодоксального искусствоведения? Попробуем начать от противного.

В противоположность мнению Эльзена, я вовсе не возмущена тем, что «Врата ада» были недавно отлиты заново, и не считаю эту новую отливку фальшивкой. В частности, я там же называю эту отливку «законной авторской работой» и «настоящим подлинником». Однако я предполагаю, что зрители могут испытывать чувство неловкости и из-за этого посчитать данную работу фальшивкой или обманом. В конце концов, эта неловкость и ранее возникала в отношении того, что изготавливала мастерская Родена. Сам Эльзен приводит пример такого конфуза:

На Бенедита обрушился шторм критики за изготовление увеличенной версии скульптуры после смерти ее автора. Не зная, как изготавливают увеличенные копии, многие не понимали, что этот процесс в отношении роденовской скульптуры был не чисто механическим. Критики писали, что Лебоссе предал Родена...¹³

Если такое возмущение поднялось даже во времена Родена, несмотря на то, что, как уверяет нас Эльзен, «публика Родена хорошо знала о системе разделения труда, которую Роден унаследовал от предшественников и которая помогала ему поддерживать свою продуктивность и творческую форму», то как бы могло оно не возникнуть сегодня? Оно *действительно* возникает, о чем неоднократно упоминают сам Эльзен и его соавторы в каталоге «Роден - новое открытие». Они не в силах отделаться от этого груза недовольства и сомнений («неосведомленной») публики. В статье «Мрамор-

ная скульптура Родена» Дэн Розенфельд говорит о команде подмастерьев, окружавших Родена в мастерской: «Между 1900 и 1910 годами в изготовлении мраморных скульптур Родена принимали участие около пятидесяти человек», а описание самой мастерской начинается с такой фразы: «Многочисленные мраморные «Евы» (их было сделано не меньше двенадцати) поднимают вопрос о статусе подлинника в мраморной скульптуре Родена»¹⁴. Как и Эльзен, он уверен, что вопрос этот является анахронизмом и что современников Родена он не волновал. Но нас *сегодня* он волнует, и это подтверждают, например, пассажи вроде: «Вопрос о подлинности этих работ, о том, коснулась ли их рука мастера, который так беспокоит некоторых современных критиков...»¹⁵.

Описывая эти беспокойство и неловкость, когда оказывается, что к произведению искусства можно прикрепить множество разных ярлыков - что в действительности и происходит, - ярлыков, спектр которых так широк: фальшивка... законность... подлинность... приемлемость; описывая беспокойство и неловкость, которые испытывают не только неподготовленные зрители, но и эксперты, историки искусства, например Жан Шатлен, который проявляет заметную нерешительность в вопросе о том, как же назвать эти злосчастные слепки, сделанные после того, как был исчерпан лимит «авторизованных копий», - это репродукции? нет, это не совсем репродукции! - так вот, описывая эти беспокойство и неловкость, я намеревалась тем самым поставить на обсуждение вопрос, который оказалось не под силу решить ни суду, ни даже Ассоциации художественных колледжей и Ассоциации арт-дилеров Америки¹⁶.

Нашу проблему можно обозначить термином «несводимая множественность» - условие множественности, которую *невозможно* свести к некоей единице, к единичности или уникальности, - условие, которое определяет само существование уникальности и размножает ее. В свете этого условия такие жанры, как скульптура, сами по себе предполагают размножение своих произведений и никакое систематическое разрежение этого не изменит. То, что произведение переводится из одного материала в другой в процессе изготовления конечного «подлинника», гарантирует, что внутри этого предельного единства непременно будет скрыт потенциал множественности и искомая уникальность неизбежно будет снова и снова ускользать от нас.

Вот, например, свидетельство Джорджа Бернарда Шоу. Как и все остальные, он знал, как создавались скульптуры Родена; был ему известен и тот парадоксальный факт, что скульптор с его «неповторимой манерой» прославился скульптурами, к которым он сам ни разу не прикоснулся. (Эльзен: «Ни один скульптор не прославился неповторимостью своей манеры так, как Огюст Роден. Однако его большие произведения, такие как «Бальзак» и «Мыслитель», составившие немалую часть славы Родена, по сути дела были созданы руками Анри Лебоссе»¹⁷.) Шоу также знал, что, по твердому убеждению самого Родена, «подлинником» скульптуры следовало счи-

тать глиняную модель: «Говорят, что всю современную скульптуру делают итальянцы-ремесленники, которые механически переводят созданную скульптором гипсовую модель в камень. Сам Роден так говорит». Но Шоу опровергает это суждение. «Те особые качества, которых Роден достигает в своих мраморных скульптурах, отсутствуют в глиняных моделях, - пишет Шоу, убежденный, что волшебство Родена каким-то образом скрыто в мраморе, а не в других материалах. - Он дал мне три моих бюста: бронзовый, гипсовый и мраморный. Бронзовый - это я... Гипсовый - это я. Но мраморный бюст живет совсем другой жизнью: он мерцает, и свет омывает его. Не верится, что он плотен: кажется, будто он светится; и это загадочное мерцание и свечение не позволяет касаться его»¹⁸. Шоу восхищается волшебством. Но это волшебство вложил в мраморный бюст не Роден, ведь в роде-новской модели его не было. Оно представляет собою, скажем так, результат совместной работы художника, ремесленника и физических качеств материала, и это перечисление еще не полно.

Если жанры искусства, в которых используется многоступенчатый производственный процесс, обладают этой несводимой множественностью, то причина этому - в том, что в любой момент в них соучаствуют множество возможностей и навыков. Произведение должно быть делом рук скульптора? Но даже если в создании скульптуры участвует только одна пара рук - Роден сам делает скульптуру от начала до конца, - все равно неизбежная множественность подстерегает его при переводе модели из одного материала в другой, при выборе из возможностей, доступных и одному-единственному художнику. Работая в жанре, в котором процесс создания одной работы состоит из нескольких стадий, Роден должен был выбирать, как будет выглядеть его произведение на финальной стадии - выбирать и размер, и материал. Долгое время считалось, что во многих своих мраморных скульптурах Роден кривил душой против собственного искусства. «Слащавые реплики, выполненные руками наемных рабочих» - так отзывался об этих скульптурах Лео Стейнберг в начале своего блестящего текста о Родене, в котором он анализирует причины практически тотальной непопулярности Родена в 1930-е, 40-е и 50-е годы¹⁵. Тогда даже Эльзен признавал, что роде-новский мрамор - проблема для искусствоведа. В 1969 году он писал в ответ на статью Стейнберга: «Возможно, мраморные скульптуры - не лучшие у него. Немалая часть его работ в мраморе - поденная халтура. Мы знаем, что его мраморные скульптуры, выставленные в Париже, не проходили никакого отбора»²⁰. Вряд ли будет преувеличением сказать, что в Родене жили по меньшей мере два художника и что один, потакая самым нетребовательным вкусам своей эпохи (может быть, вкусам Шоу?), предавал другого. И не следует ли нам в этом случае говорить не только о расщепленном или множественном подлиннике, но также и о расщепленном намерении: с одной стороны, художник определенно желает уберечь свое произведение от законченности и перехода в разряд «изделий», с другой - противореча перво-

му желанию - намерен наладить производство своих работ? Таким образом, даже в рамках понятия авторского замысла, которое кажется Эльзену таким однозначным (так, он пишет: «В противоположность мнению Краусс, в отношении подлинности Роден придерживался весьма жестких и последовательных принципов. Он считал подлинными только те бронзовые отливки, которые он сам авторизовал. Все остальные не могли считаться его работами». Но «ни замыслы Родена, ни замыслы Гонсалеса»²¹ не соответствуют мнению Краусс»), в «замысле» возможна множественность.

Разве в той войне, которая разразится между расщепленными замыслами автора, не содержится возможность внутренней самоподделки, не чувствуем ли мы, что в чем-то здесь художник предает собственное творчество? Для тренированного вкуса именно так выглядят скульптуры, сделанные с маленьких макетов спичечных упаковок, которые делал Пикассо в свои худшие годы, - эти гигантские раздутые формы из бетона. Такая фальшивость является внутренним свойством произведения, судя по всему, она с неизбежностью возникает оттого, что эстетический замысел невозможно просто овнешнить, вывести наружу напрямую из мозга художника. Замысел (будучи сам по себе ложным единством) проходит в своем воплощении различные стадии, и на каждой стадии может произойти предательство. Предать его может сам художник. Его намерения. Его представления о подлинности.

Именно такое внутреннее предательство я имела в виду, когда писала, что работы Родена «стали быстро превращаться в китч». В противоположность мнению Эльзена, я не имела в виду отливки, сделанные Музеем Родена. Я имела в виду не только его мраморную скульптуру («слащавые реплики»? «поденная халтура?»), но и ту художественную продукцию, которая описывается в каталоге «Роден - новое открытие» в разделе «Роден и его литейщики». Вот что говорится там о судьбе мраморного бюста под названием «Сюзон», которым начиная с 1875 года занималась брюссельская фирма *Compagnie des Bronzes*:

В 1927 г. она все еще значилась в ассортименте продукции *Compagnie des Bronzes*, и фирма предлагала пять версий бюста: в масштабе подлинника (30 см) и четыре механически уменьшенные версии - 26, 21, 16 или 12 см. Эти бронзовые отливки разных размеров, равно как и многочисленные мраморные, терракотовые и фарфоровые копии, использовались для разнообразных декоративных комбинаций - например, они могли украшать часы или ставиться на разные затейливые пьедесталы, и в таком виде они в изобилии присутствуют в бельгийских и голландских частных собраниях²².

Разве Роден оформлял часы? - удивляемся мы. А затейливые постаменты? Разве он авторизовал эти бесчисленные тиражи своих работ? в 1875-м? в 1927-м? Разве в какой-то момент они не **стали** «фальшивкой»?

Авторизация, подтверждающая подлинность авторского замысла Родена

на - его *нерасщепленное* намерение, - приводила иногда к полной вседозволенности. Эльзен пишет:

Он подписывал контракты с фирмами-изготовителями бронзовой пластики на неограниченное тиражирование в бронзе реплик со своих наиболее популярных произведений, таких как «Поцелуй», «Вечная весна» и «Виктор Гюго». Роден, как и его соперники, обычно не делал ограниченных авторизованных тиражей своих работ - эту практику ввели на рубеже веков торговцы искусством, такие как Амбруаз Воллар²³,

В других случаях, как с «Сюзон», она вела к авторизованному производству «предметов искусства», скульптуры-плюс-часы, к индустриализации ремесленничества, к механическому воспроизводству, опошляющему эстетику ручного труда. Такое опошление обычно называется китчем.

Но даже если отвлечься от крайностей механического воспроизводства вещей, подписанных «Роден»²⁴, у нас останется предостаточно свидетельств, что Роден в своей работе подчинялся внутренней логике техники воспроизведения - логике, которая в самом деле заключается, как пишет Эльзен, в «разделении труда». Это разделение, заставившее одного писателя XIX века спросить: «Художник - это один человек или множество?», осуществлялось в изготовлении как бронзовой, так и мраморной скульптуры. «И все же, - читаем мы в каталоге, - проследить за изготовлением бронзовой скульптуры было сложнее, ведь ее отливали вне мастерской художника»²⁵. На протяжении своего творческого пути Роден сотрудничал не менее чем с двадцатью восьмью литейными мастерскими, отливавшими в бронзе его работы, - проследить за ними и впрямь было непросто.

Помимо прочих познаний, которыми «Роден - новое открытие» обогащает наши представления об искусстве XIX века, мы узнаем, как охотно мастер приветствовал систему раздельного труда, необходимую для репродукции его искусства. Эльзен сообщает:

Насколько нам известно, Роден не принимал участия в литье и полировке своих бронзовых работ. Он оставлял это специалистам, которые были осведомлены о его высоких требованиях ... Более пятнадцати лет подряд он доверял Жану Лиме патинировку своих наиболее значимых скульптур и окончательную проверку качества²⁶.

Далее мы узнаем, что такая проверка была необходима, поскольку Роден после 1900 года в литейных мастерских не появлялся и не следил за качеством литья:

Поскольку отлитые в бронзе скульптуры отправлялись из литейных мастерских напрямую к Лиме, Роден, не видев их, спрашивал о качестве литья, как, например, свидетельствует это письмо [от Лиме] от 3 сентября 1903 года: «Я ждал бронзовых отливок головы мадам Роден, которые послал мне Отен. Литье неплохое, но прора-

ботка рельефа оставляет желать лучшего. Эта работа, очень простая, ставит меня в затруднение...

После этой цитаты автор данного исследования роденовской бронзы добавляет:

Таким образом, можно заметить, что представление о том, что литье и патинировка бронзы осуществлялись под строгим контролем самого Родена, необходимо ограничить по крайней мере 1900 годом²⁷.

Что же случилось, размышляем мы, с той головой мадам Роден, проработка рельефа которой, по мнению Жана Лиме, «оставляла желать лучшего»? Лиме был для Родена одним из «специалистов, осведомленных о его высоких требованиях», и Лиме заявил, кто проработка рельефа оставляет желать лучшего. Была ли эта работа все равно закончена? Это ли подразумевается под «ограничением» нашего «представления о строгом контроле над литьем»? Нужно ли ввести такое же ограничение и в отношении «требований» Родена, его «последовательных принципов», его «намерений»?

Необходимость этого ограничения вытекает из глубокой причастности Родена тому, что я называю (в «Подлинности авангарда») «этосом воспроизводства». В противоположность мнению Эльзена, я не писала, будто Роден «никогда не вмешивался ни в окончательную обработку бронзы, ни в ее патинацию и не следил за ними, а когда бронзовые статуи были готовы, он даже не наблюдал за отправкой их к заказчику». Я пишу: «Многие из них [бронзовых скульптур] делались в литейных мастерских, куда Роден даже ни разу не зашел понаблюдать за процессом литья; он никогда... (и т. д.)», и это мнение полностью поддерживают авторы «Роден - новое открытие», - ложным оно становится, лишь если опустить указание «многие из них». Зачем понадобилось Эльзену извращать цитату?

По мере того как мы углубляемся в тему этоса воспроизводства, Эльзен становится все несговорчивее. Нужно отметить, что этос воспроизводства - вещь эстетически банальная по отношению к авторскому контролю над отливкой бронзовой скульптуры, но вполне ощутимая в отношении формы, когда мы обращаемся к «замыслам» Родена, например когда он «снова и снова продумывает, как расположить фигуру или группу...» Здесь крайне интересной становится излюбленный композиционный прием Родена, который Лео Стейнберг называет «умножением»²⁸. Гипсовые слепки с глиняных моделей, ранее бывшие формально нейтральным средством воспроизведения, для Родена стали инструментом композиции. Если может существовать, если *должен* существовать один гипсовый слепок, то почему их не может быть три? А если есть три... Так множество стало художественной техникой.

Осознав, что множественность со временем встала в центре роденовских «замыслов», которые репрезентируют сам способ воспроизведения,

мы тем самым вступаем на мост, который одновременно разделяет и соединяет материальный/законный/этимологический подлинник - единственный в своем роде, по словам Эльзена, - и воображаемый/концептуальный подлинник, то есть подлинность: производное от силы воображения. Мы делаем еще только первые шаги по этому мосту, но нам видны уже оба берега. Мы видим, как материальные аспекты творчества переходят в концептуальные. Мы видим, какое творческое замешательство вызвал прием, с помощью которого Роден намерен усилить в скульптуре ощущение движения - трепетность каждого уникального, неуловимого мгновения времени, - выстроив в шеренгу друг за другом одинаковые механические слепки.

В противоположность мнению Эльзена, я никогда не заявляла, будто я первая заметила, что «Три тени» Родена - это одна и та же фигура, повторенная трижды. Доказательством тому - моя ссылка на более ранний текст Лео Стейнберга, где он рассматривает данное явление в контексте творчества Родена в целом²⁹. Но знать об этом обстоятельстве - а такое знание профессор Эльзен приписывает даже современникам Родена - не то же самое, что анализировать его. Поэтому вопрос о том, что означает это тройное повторение - со всем разнообразием возможных ответов и возражений, - остается открытым.

«Критик Жан Э. Шмитт» (что за безвестный критик?), писавший об этом повторении в 1900 году, был безнадежным пленником принятого в XIX веке взгляда на художественный гений как плод вдохновенного воображения:

Одна и та же фигура, одна группа фигур, перевернутая, перекомпонованная, усложненная, упрощенная, объединенная с другими, спрятанная в тень, вынесенная на свет, раскрывает перед своим автором тайны скульптуры, загадки композиции, красоты, о которых он смел лишь мечтать.

Лео Стейнберг, пытаясь вытащить искусство Родена из сентиментальных объятий и сделать его доступным для гораздо более строгой оценки с позиций модернизма, рассматривает эту манипуляцию одинаковыми фигурами и вообще феномен умножения сквозь призму процесса создания скульптуры. Апелляция к процессу делает видимыми способы репрезентации; говоря формалистским языком, она обнажает прием. Это преднамеренное и шокирующее конструирование поверхности говорит не о «тайнах скульптуры», а о банальности ее производства: кроме простого умножения, Роден лелеет и воспроизводит целый арсенал всевозможных «ошибок» литья, плюс разнообразные приемы лепки (например, налепляет на плоскость маленькие комочки глины, обозначая границы будущей формы), которые он оставляет необработанными, и так они и остаются видны в финальной бронзовой версии³⁰. Такое обнажение приема не обсуждается ни у Рильке, ни у Жана Э. Шмитта. Оно, наверное, было для них невидимо. Значит ли

это, что мы тоже должны отказаться от этой темы, счесть ее неадекватной интерпретацией, обойти ее молчанием, как делает это критика времен Родена? Должны ли мы признать, что поскольку сам Роден не хотел или не мог артикулировать такую точку зрения на свое искусство, то он и не создавал сознательно эти «случайности», подтверждающие интерпретацию Стейнберга? Но эти случайности, во всей своей кажущейся порочности, слишком многочисленны и слишком заметны, чтобы сбрасывать их со счетов как непреднамеренные. Говорить о намерении автора, опираясь исключительно на документы его времени, неприемлемо: это был бы взгляд слишком косный, слишком узкий, чтобы что-то сказать о творчестве художника. Кроме того, это взгляд до смешного наивный: он убежден, что все намерения должны быть намерениями *сознательными*.

Если моя интерпретация в «Подлинности авангарда» нечто прибавляет к выводам Стейнберга, то причина этому - в том, что понятие мультиплиа, которое я рассматриваю, не равнозначно понятию умножения (хотя мое мнение не имеет целью опровергнуть мнение Стейнберга). Умножение, как уже было сказано, - это часть более общего высказывания о средствах и приемах, которые использует художник. Благодаря этой особенности Роден так близок духу модернизма; она же восстанавливает в произведениях Родена опыт уникальности. В этой уникальности соединяются удивление (оригинальность) того, как подана материальная основа произведения, и непосредственная зримость этой материальности, вещественности, выразившейся в скульптуре. Но понятие мультиплиа не выражается в таком усовершенствованном модернистском опыте уникальности предмета. Как уже было упомянуто выше, оно основано на восприятии несводимой множественности, на условии множественности в отсутствие оригинала.

Умножение, как пишет далее Стейнберг, предлагает нашему восприятию процесс художественного производства. Мультипли скорее являются производными от воспроизводства, /«продукции». Творчество Родена постоянно колебалось между производством (крохотные комочки глины, несущие прикосновение руки мастера) и репродукцией (авторизованные тиражи за подписью «Роден»). Если Роден был способен (сознательно? бессознательно?)³¹ выразить в своем творчестве процессы производства, то почему бы ему не уделить внимание и теме репродукции? Эти условия смотрятся крайне неуютно для искусствоведа, неспособного представить себе ситуацию несводимой множественности: мультипли в отсутствие подлинника.

Именно этим недостатком воображения была вызвана история с «Вратами ада». Именно эту историю Эльзен так настойчиво отрицает в своем письме, хотя он же, по сути дела, описывает ее на страницах каталога выставки «Роден - новое открытие».

«Врата ада» привезли на огромную выставку Родена летом 1900 года разобранными на отдельные фрагменты, которые нужно было собрать воедино в ходе монтажа выставки. Но их так и не собрали; и, как писала Юдит

Кладель, «день открытия настал раньше, чем мастер успел бы укрепить на фронте и створках своего творения сотни больших и малых фигур, призванных украшать его»³². И что же? «Врата» так никогда и не были собраны под наблюдением Родена: ни во время выставки, ни после ее окончания, в Медоне. Кладель считала, что в 1900 году их не собрали, потому что «он уже слишком насмотрелся на них за те двадцать лет, что они были у него перед глазами. Он утомился, устал от них»³³. Но эта усталость продолжалась потом еще шестнадцать лет, и это требует какого-то объяснения. Одно объяснение состоит в том, что Роден так никогда и не считал данную работу законченной, и поэтому посетителям мастерской Родена приходилось любоваться «Вратами» в разобранном виде. Эльзен дает другое объяснение. «Отказ Родена вновь собрать портал после 1 июня 1900 года, - предполагает он, - мог объясняться тем, что в таком фрагментированном виде «Врата ада» обладали большей широтой и единством форм»³⁴. Если это так, то «единый» замысел Родена дробится и распадается по меньшей мере на два: первый - это «Врата» как мы знаем их сегодня; второй - идеализированное единство, силой вырванное из зыбкой, почти бесплодной почвы.

Незадолго до смерти Роден «предположительно» согласился на повторную сборку и отливку «Врат», которые должны были поступить в Музей Родена в Париже. «Эту вторую, полную гипсовую модель Роден сам не собирал и не наблюдал за ее сборкой; он умер в ноябре 1917 года; сборка ее осуществлялась под руководством первого директора Музея Родена, честолобивого Леонса Бенедита»³⁵. Эльзен продолжает: «Известно, что с 1916 года и до самой смерти Роден был физически неспособен делать руками даже самую простую работу; причиной этого, вероятно, был инсульт». Но дело-то не в том, что Роден мог и что не мог делать руками, - похоже, что он вообще не присутствовал при новой сборке «Врат». «Бенедит уверял, что монтаж производился «под руководством мастера», однако в свете того, что мы знаем о состоянии здоровья Родена в то время, это заявление крайне сомнительно. Если монтаж происходил в так называемом Хранилище Мрамора (Depot des Marbres), то оно еще более сомнительно, потому что в последний год своей жизни Роден практически не покидал Медон»³⁶.

Исследование Эльзена приводит его к выводу, что этот монтаж был осуществлен по собственной инициативе Бенедита и что тот даже нарушил некоторые замыслы самого Родена о порядке сборки. Поскольку в своем письме Эльзен настаивает, что посмертные отливки - которые все до единой были сделаны с гипсовых слепков из Музея Родена - ведут свою родословную «от «Врат ада», сделанных Роденом в 1900 году», мы можем лишь предположить, что в своем рвении защитить от нападков авторизованный оригинал, выражение единого замысла Родена, Эльзен забыл, что сам же писал о «вольностях», имевших место в процессе изготовления этого «предположительно» авторизованного произведения. Принадлежащее Эльзену описание этих вольностей стоит процитировать без купюр:

Несомненно, если бы предложение собрать наконец «Врата ада» было сделано Роденом, первый директор его музея поведаль бы об этом миру в 1917 г., а не в 1921 г. Бенедит предпринял множество инициатив без ведома и согласия Родена и - если закрыть глаза на их этический аспект - имел на то официальные полномочия. О том, что Бенедит изменил роденовскому замыслу композиции «Врат ада», свидетельствует Юдит Кладель, которая в 1933 - 1936 годах с горечью писала о последних неделях жизни Родена и о бездушном решении перевезти его скульптуры из Медона в Париж: «Некоторые из ассистентов Родена, делавшие гипсовые слепки, с возмущением рассказывали мне, что в ходе сборки «Врат ада» они получали указания устанавливать некоторые фигуры в порядке ином, нежели хотел художник, потому что «так будет лучше» или потому что фигура женщины, олицетворяющая источник (*une source*) «не должна располагаться над этой головой». Роден говорил: «Чувство куба (*la raison cubique*) властвует над вещами, но не над образами». Но разве у этого поразительно бесцеремонного чиновника найдется время поразмыслить над такой аксиомой?».

Из свидетельства Кладель явствует, что Роден уже ни единым словом не мог вмешаться в судьбу своего портала и что Бенедит позволял себе ненужные и неразумные вольности, вмешиваясь в процесс его сборки. «Чувство куба» здесь - отсылка к известному высказыванию Родена, что хорошо сделанная скульптура вписывается в воображаемый куб³⁷.

В свете «ненужных и неразумных вольностей», которые позволял себе «этот поразительно бесцеремонный чиновник» (видимо, это имеет в виду Эльзен, называя его «честолюбивым?»), становится весьма вероятным, что гипс 1917 года - матрица, с которой были сделаны все бронзовые отливки «Врат ада», - имеет реальные эстетические отличия от гипсовой модели 1900 г. Далее, как признает сам Эльзен, после 1900 года отношение самого Родена к «Вратам» было достаточно сложным, он даже отказался собрать их фрагменты воедино (предпочитая, видимо, «большую широту и единство форм» в виде голого каркаса ворот?) и в 1917 году мог авторизовать, а мог и не авторизовать предприятие Бенедита. Благодаря этому богатейшему разнообразию сомнений, которыми полна история «Врат», эта работа Родена являет собой великолепный образчик множественности в отсутствие подлинника - как в техническом, так и в концептуальном смысле. Пытаясь перейти от множественности отливок к единству модели, мы обнаруживаем, что это единство, этот подлинник разваливается на сложные составляющие.

Но что же происходит в «простых» жанрах, где производство искусства не дробится на множество стадий? Жан Шатлен говорит об «ощущении относительности», которое возникает при попытке проследить связь «сложных» жанров с понятием подлинника. В «простых» же жанрах, возражает он, - в жанрах, где замысел и визуальное исполнение связаны напрямую и непосредственно, - все, кажется, совсем иначе.

Но у нас есть причины задуматься, не является ли эта простота со все-

ми своими прямоотой и непосредственностью производным от того же изменения в экономике желания, благодаря которому возникла потребность в «авторизованных копиях». Ведь если «сложные» искусства - скульптура гобелен, инкрустация, фарфор, книжная иллюстрация и т. п. - своим существованием обязаны цехам-мастерским и объединенным усилиям многих ремесел и многих рук, то живопись также делается в мастерской. Огромные декоративные серии картин, которые заказывали художникам XVI, XVII и XVIII веков их патроны, невозможно было исполнить в одиночку. Огромные мастерские, например мастерская Рубенса - наиболее часто упоминаемая, - с необходимостью вносили «сложность» и многоступенчатость в процесс создания картины.

История искусства - наука, интеллектуальному пространству которой подведомственны эти новые силы желания, о возникновении которых в XIX веке пишет Жан Шатлен, - история искусства привержена «простоте» и авторской работе, она занимается сортировкой - что чьей рукой исполнено. Искусствоведческое исследование живописи может смириться с существованием цеха-мастерской лишь постольку, поскольку аналитическим путем продукцию цеха можно разложить на элементарные составляющие, и в их числе будет несомненное, авторское *произведение* мастера. Обнаружение и рассмотрение этого произведения и есть, по сути дела, задача историка искусства. Ибо эмпирическое единство и есть это единство произведения работы мастера, которое историку неизбежно представляется простым и уникальным.

К примеру, исследования Гентского алтаря нередко сталкиваются с проблемой: как разделить в живописи алтаря работу Хуберта и Яна ван Эйков, ведь известно, что оба брата участвовали в его создании? Даже Панофский понимал, что в случае такого двойного авторства задача его как историка искусства - сортировка авторства. В этом понятии научной задачи соединены два взаимосвязанных предположения. Первое - что картина физически представляет собою простое единство и, в идеале, выполнена одним автором; если известно, что в каком-то конкретном случае над картиной работали несколько авторов, ее все равно можно разложить на несколько таких простых единств (это и есть сортировка). Второе - что картина, как простое единство, существует обычно в поле действия понятия авторства; авторство лежит в основе производства живописи и отсутствует, например, в производстве инкрустации. Именно за то, что авторство присутствует в ней, казалось бы, так естественно (и, значит, в ней наиболее настоятельно выражается опыт подлинности), картина считается предметом единым и простым. Тем самым она получает четкие границы: картина есть все, что находится *внутри* рамы. (С другой стороны, рама есть порождение декоративных, то есть «сложных» искусств. Рама одновременно и связует, и разделяет живопись и сложную декоративную/архитектурную систему, которая является первоначальным контекстом живописи. Но для историка искуст-

ва никаких трений между картиной и рамой не существует.)³⁸ Поэтому попытка Лотте Бранд Филип предложить иное направление для анализа Гентского алтаря вызвала резкое недовольство. Она высказала предположение, что Хуберту ван Эйку принадлежит авторство не живописной части алтаря, а его рамы³⁹.

Предположение, что авторство может распространяться вовне, па раму, переворачивает вверх дном позитивистскую систему отношений, из которой исходит в своей работе историк искусства. Ибо тогда авторство выходит за пределы изображения, ограниченного рамой, и растворяется в океане анонимной ремесленной практики, которая сформировала цеховую систему искусств. Авторство, со всеми своими приоритетами и регалиями, не выдержит такого груза. Авторство предполагает, что картинам принадлежит абсолютное первенство в иерархии искусств, а рамы, будучи в конце концов лишь дополнением, должны следовать за ними, подчиняясь требованиям картины. Однако вполне возможно представить себе случай, когда рама появляется первой, а расписная плоскость, этакая декоративная вставка, делается позже, специально по мерке этой своей роскошной, изукрашенной рамы. С такой ситуацией, когда смешиваются все понятия о «естественной» иерархии искусств, историкам искусства приходится иметь дело все чаще. Крейтон Джилберт, например, обнаруживает такой расклад сил во взаимоотношениях живописцев по дереву и резчиков рам в Италии эпохи раннего Возрождения⁴⁰.

Представление о картине как производном от рамы (а не наоборот) стремится отучить нашу мысль сосредоточиваться целиком и полностью на том, что внутри. Нам необходимо здесь расширить, растянуть поле нашего зрения. Когда граница между внутренним (картина) и внешним (рама) начинает размываться и бледнеть, возникает пространство, в котором мы наконец можем ощутить, до какой степени искусственна категория картины-как-простого-единства, искусственно выстроенная на фундаменте желания, чем-то похожая на «авторизованные копии». И тут же мы можем поймать себя на том, что сами конструируем рамки, чтобы исподволь изъять изображение из отнюдь не простого контекста искусств очевидно сложных и тем самым утвердить его как прекрасное, единое, заключенное в раму.

Вот всем знакомый пример: в музеях, где выставлены старинные перстни-печати, их часто сопровождают увеличенные фотографии оттисков этих перстней, позволяющие разглядеть подробности резьбы. Но именно тогда, когда резьба превращается на этих фотографиях в увеличенное, двухмерное, заключенное в раму изображение, предмет «окартинивается»: фотография переводит его в другой модус присутствия, наделяет его уникальностью. Фотографии все чаще используются в музеях для того, чтобы превратить декоративный предмет в картину и тем самым повысить его статус. Например, на выставке «В поисках Александра», подготовленной вашингтонской Национальной галереей, одним из центральных экспонатов высту-

пал бронзовый кратер из Дервени – сосуд высотой около метра, покрытый рельефным декором редкостного качества. Кратер был выставлен в стеклянной витрине, позволявшей подробно рассматривать его со всех сторон. Однако дизайнеры выставки сочли своим долгом сопроводить экспонат ф⁰. тографиями, на которых перед зрителем представляли увеличенные фрагменты его литого декора: на этих фото части декоративного предмета превращались в... картины. Кажется, единственное действие, которое может соответствовать нашему ощущению ценности предмета с точки зрения его древности и редкости, – это привести его в соответствие с *эстетическим* эталоном уникальности, а это значит – воспроизвести его внутри рамы. На той выставке кратер из Дервени присутствовал дважды: один раз как декоративный предмет, другой раз – как серия картин, увеличенных, забранных в рамы и развешанных на стене.

Своим возвышением рама обязана тому, что можно назвать Рамой Как Институтом. Это исключаящий акт, который одновременно устанавливает и подтверждает данные понятийные единства – единство формы, единство содержания внутри рамы, единство присущего художнику стиля, творческого наследия, замыслов, – и обнаруживается, что это те самые единства, от которых зависит институт искусства (и его истории) как они есть сегодня. Историко-художественные исследования открывают для нас все новую и новую информацию о тех или иных художественных практиках, но эти новые данные просеиваются сквозь сито старых категорий и складываются все в те же единства. Это позволяет Эльзену начать свое предисловие к каталогу выставки «Роден – новое открытие» с заявления: «Цель этого каталога – представить новейшие исследования творчества Родена»⁴¹. Ему и в голову не приходит, что эти новейшие исследования могут стать миной для подрыва тех единств, при помощи которых раньше склеивалось и оценивалось любое исследование. Вся информация, позволяющая исследователю расценивать роденовские «Врата ада» как копию без подлинника, содержится в этом каталоге. Ее предоставили нам историки искусства во главе с Эльзенем.

В противоположность мнению Эльзена, я не считаю, что я якобы «изобретаю условности». Условности, из-за которых материальный подлинник, равно как и акт творчества, становятся для истории и критики *проблемой*, а не точкой приложения усилий, уже давно привлекают внимание ученых разных наук и публицистов разных стран. В конце 1960-х Мишель Фуко так описывал это коллективное исследование:

Так обнаруживается все поле вопросов, частью уже вполне обыденных, с помощью которых новая история вырабатывает собственную теорию, дабы прояснить, каким образом специфицируются различные концепты прерывности (пороги, разрывы-изъятия, изменения, трансформации): исходя из каких критериев можно выделить единицы описания (наука, произведение, теория, понятие, текст)? Как различить

уровни, каждому из которых соответствовал бы собственный тип анализа? Как определить легитимный уровень формализации, интерпретации, структурирования установления причинности?⁴²

Современное визуальное искусство позволяет своим критикам занять особую точку зрения на одно из таких единств, а именно на понятие произведения искусства, понятие эстетического подлинника. Ибо сегодня мы становимся свидетелями безумных попыток восстановить это единство, невзирая даже на то, что весь поздний модернизм основывался на драматическом опыте распада произведения искусства как модуса эстетического опыта.

По мере того как модернизм все заметнее истощается и размякает, по мере того как он все чаще цитирует более раннее искусство, все яснее ощущается необходимость так или иначе восстановить в открытом всем ветрам пространстве эклектики некое единство и тем самым сберечь его «художественную» ценность (а значит, и рыночную ценность тоже). Сейчас для этого используются два способа. Первый - это рамы. Например, в работах Джулиана Шнабеля вновь возникают тяжелые, покрытые затейливой резьбой рамы, как у старых мастеров, и эти рамы призваны вновь обозначить работы Шнабеля как «внутреннее содержание», идентифицировать их как простые единства, - не будь этих рам, в работах явно проглядывало бы использование Шнабелем таких приемов, как имитация и пастиш. Второй способ - это обращение автора к эмоции: экспрессионизм, психологичность, искренность. *Чувство* выступает гарантом подлинности изображения. Немалая часть современной живописи и делается, и воспринимается так, словно формулировки, в которых выражается чувство, и их постоянное повторение не несли в себе ни малейшей проблемы. Обычно на эту изобретение наклеивают принятый в критике ярлык «экспрессионизм», совершенно не задумываясь, насколько он уместен, - почти так же, как ставят в конце письма формулы вежливости, вот как эта, которой я завершу свой ответ профессору Эльзену: «Искренне Ваша...»

Нью-Йорк, 1982

II В СТОРОНУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Заметки об индексе

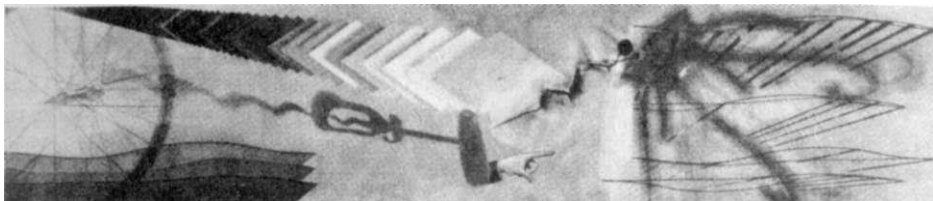
Часть 1

1. Почти все сходятся во мнениях относительно искусства 70-х. Оно многообразно, оно раздроблено, оно противоречиво. Его энергия, в отличие от искусства нескольких предшествовавших десятилетий, не направлена в единое русло, которое можно было бы обозначить одним всеобъемлющим термином, например «абстрактный экспрессионизм» или «минимализм». Вопреки понятию коллективного действия, лежащему в основе самой идеи художественного «течения», искусство 70-х гордится своей разношерстностью. Чаще всего к нему применяют выражение «постнаправленческое искусство Америки»¹. Нашему вниманию предлагается богатейшее разнообразие, отразившееся в перечне, который очерчивает границы сегодняшнего искусства: видео; перформанс; боди-арт; концептуальное искусство; фотореализм в живописи и такой же гиперреализм в скульптуре; повествовательное искусство (*story art*); монументальная абстрактная скульптура (ленд-арт, работа с землей); а также абстрактная живопись, главной характеристикой которой сегодня становится не строгость, а намеренная эклектичность. Словно бы прототипом этой потребности в перечне, этой разрастающейся цепочки терминов служил образ личной свободы, многообразия возможностей, из которых наделенный свободой воли человек сегодня имеет право выбирать, а раньше путь к этим возможностям преграждало репрессивное понятие исторического стиля.

2. Я начала свой список с видео, о котором мне уже приходилось говорить: я пыталась обозначить подробности того нарциссизма, который формирует как содержание, так и структуру видеоарта². Однако сейчас мне хотелось бы говорить о видеоработе Вито Аккончи под названием «*Airtime*», сделанной в 1973 году, в которой художник в течение 40 минут разговаривает с собственным отражением. Обращаясь к самому себе, он использует местоимение «я», но не всегда. Иногда он обращается к своему отражению на «ты». «Ты» - это местоимение, которое в пространстве этой видеозаписи означает также отсутствующего собеседника, кого-то, к кому художник

как бы обращается. Но референт этого «ты» ускользает, меняется, снова и снова возвращается к «я», к самому художнику, отраженному в зеркале. В этой работе Аккончи разыгрывается драма шифтера - в ее регрессивной форме.

3 «Шифтер» - термин, которым Якобсон обозначает тот тип языкового знака, который «наполнен значением» только потому, что он «пустой»³. Слово «этот» есть такой знак, и всякий раз, когда его используют, он ждет, чтобы ему приписали некий референт. «Этот стул», «этот стол» или «это»... - мы указываем на что-то, что лежит на столе. «Не то, а *это*», - говорим мы. Личные местоимения «я» и «ты» также являются шифтерами. Когда два человека говорят друг с другом, причем оба используют местоимения «я» и «ты», референты этих слов попеременно меняются местами по мере того, как разворачивается разговор. Я пребываю референтом местоимения «я» только тогда, когда я говорю. Когда приходит твоя очередь говорить, «я» принадлежит тебе.



Марсель Дюшан. *Tu m'*, 1918 г.

Гимнастика «пустого» местоименного знака весьма сложна. Хотя мы и считаем, что совсем маленькие дети очень рано научаются использовать слова «я» и «ты», на самом деле правильно пользоваться этими словами дети учатся чуть ли не в последнюю очередь. К тому же Якобсон утверждает, что при афазии личные местоимения забываются одними из первых.

4. Видео «*Airtime*» открывает для нас пространство двойной регрессии. Или, точнее, пространство, в котором лингвистическая неразбериха сливается с нарциссизмом, который открыто проявляется в сцене, когда художник общается с собственным отражением в зеркале. Однако это слияние - чисто логическое, особенно если рассматривать нарциссизм - одну из стадий в развитии личности, между аутоэротизмом и любовью к объекту - с точки зрения лакановской концепции «стадии зеркала». Стадия зеркала, локализованная где-то между шестью и восемнадцатью месяцами жизни, включает самоидентификацию ребенка *через* его двойника - его отражение в зеркале. Переходя от всеобщего, недифференцированного ощущения себя к четкому, определенному понятию «я» - к понятию, которое можно символизировать посредством персонального использования местоимений «я» и

«ты», - ребенок осознает себя как отдельный объект (физический *гештальт*) при помощи собственного отражения. На этой стадии «я» ощущается только как *образ* себя; и, поскольку ребенок изначально осознает себя как другого, в этот опыт вписано изначальное отчуждение. Идентичность (самоопределение) изначально сплавлена с идентификацией (ощутимой связью с кем-то другим). Именно в этом условии отчуждения - попытке порвать с физически отдаленным «я» - берет свое начало Воображаемое. Если говорить словами Лакана, Воображаемое есть царство фантазии, определенное как вне-временное, поскольку оно свободно от условностей истории. Ребенок приобщается к чувству истории - и своему собственному, и в особенности свойственному другим, абсолютно независимому от него самого, - только тогда, когда он полностью овладевает языком. Ибо, приобщаясь к языку, ребенок вступает в мир условностей, сформированных не им. Язык дает ему исторические границы, которые были установлены задолго до его рождения. Лакан описал, как тот тип знака, что принято называть символом, определяет собою означение вербального или письменного знака, и назвал эту стадию развития «Символическим» в противоположность «Воображаемому».

5. Это противостояние Символического и Воображаемого приводит нас к дальнейшим размышлениям о шифтерах. Ибо шифтер - это такой языковой знак, который участвует в формировании символа, даже если несет на себе свойства чего-то другого. Местоимения являются частью символического кода языка постольку, поскольку они произвольны: по-русски мы говорим «я», но по-английски «I», по-французски «je», по-латыни «ego», по-немецки «ich»... Однако, коль скоро их значение зависит от наличного присутствия того, кто говорит, местоимения (как и все прочие шифтеры) предъявляют себя под видом совсем другого типа языкового знака; этот тип называется индексом. В отличие от символов, значение индексов организуется по принципу физической связи с референтом. Они отмечают следы некоего конкретного события, и это событие есть то, к чему они отсылают, тот предмет, который они означают. К индексам можно отнести физические следы (следы ног, например), медицинские симптомы или реальные референты шифтеров. Падающие тени также могли бы служить индексальными знаками предметов...

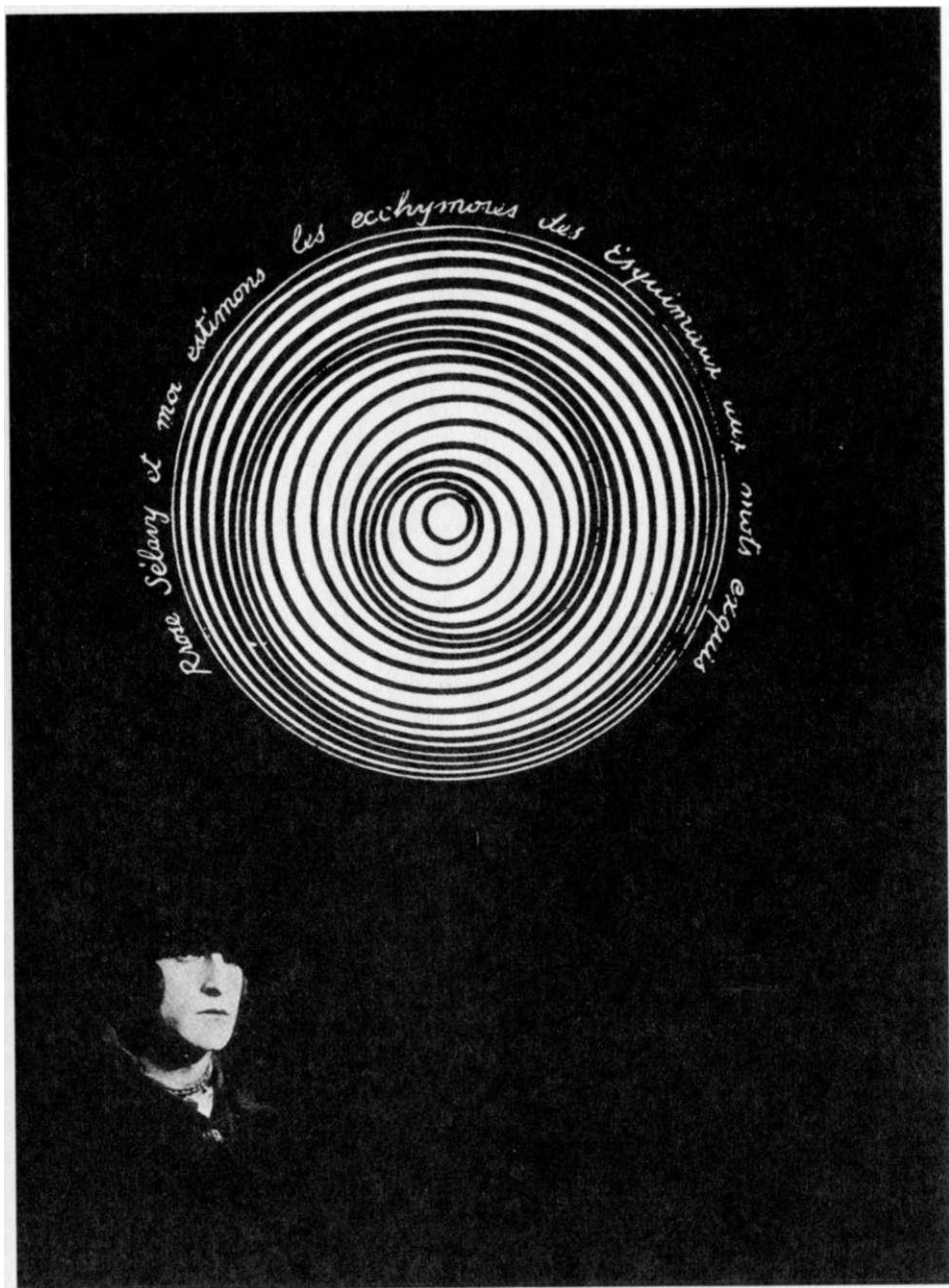
6. «Tu m'» - название картины, которую Марсель Дюшан написал в 1918 году Это, можно сказать, просто панорама индекса. На десятиметровом холсте перед нами предстает шеренга из падающих теней, и в этих тенях, в индексах, перед нами мелькают реди-мэиды Дюшана. Сами реди-мэиды не изображены. Вместо велосипедного колеса, вешалки для шляп, штопора на поверхность холста спроецированы их тени, означающие эти предметы их индексальными следами. Чтобы не пустить нас по ложному пути, Дюшан в центре картины помещает реалистическое изображение руки, указующей руки; ее указательный палец устанавливает связь между языковым шифте-

ром «это...» и его референтом. При учете той роли, которую играет индексальный знак в пространстве данной картины, нас уже не удивит ее название. «Tu m'» значит просто «ты»/«я» – два личных местоимения, которые, будучи шифтерами, сами являются определенным видом индексов.

7. Люси Липпард, автор статьи в каталоге недавней ретроспективной выставки Дюшана, решила оформить этот свой текст как анекдот о персонаже, которого – как и саму статью – она называет *ALLREADYMADESO MUCH OFF*⁴. В самом деле, едва ли не бесконечный поток текстов последних лет о Дюшане определенно мало стимулирует желание прибавить еще одно слово к постоянно растущей массе дюшановедческой литературы. Однако связь творчества Дюшана с понятием индексального знака или, точнее, то, как творчество Дюшана выступает в роли матрицы для ряда взаимосвязанных идей, идей, которые связаны между собою понятием индекса, – это слишком важный прецедент для искусства 70-х (я здесь не ставлю вопрос о «влияниях»), чтобы оставить его без внимания. Как мы увидим далее, именно Дюшан первым установил связь между индексом (как типом знака) и фотографией.

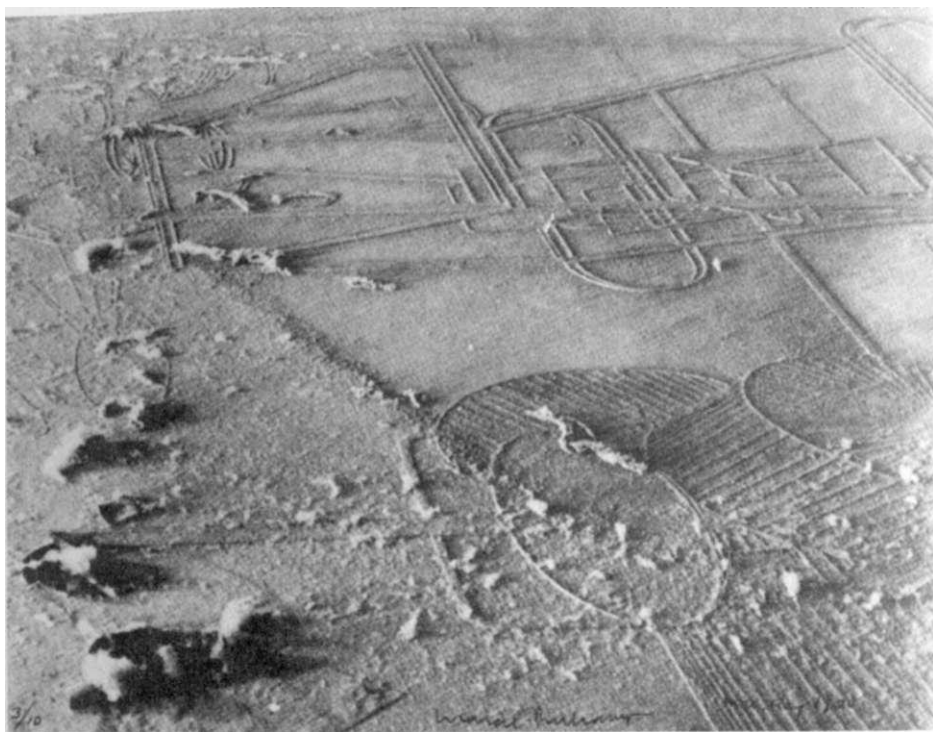
8. Отказ использовать шифтеры для локализации себя по отношению к окружающему миру происходит не только при афазии; он характеризует также речь детей-аутистов. Бруно Беттельгейм описывает случай мальчика Джо, одного из пациентов его чикагской клиники, и пишет: «Он пользовался личными местоимениями «наоборот», как и большинство аутичных детей. Самого себя он обозначал словом «ты», а взрослого собеседника – словом «я». Спустя год он называл лечащего врача по имени, но все еще не обращался к ней на «ты», а говорил: «Пусть мисс М. покачает тебя на руках»⁵. Аннет Майклсон в одной из своих статей проводит параллель между этими симптомами, которые формируют психопатологический синдром аутизма, и некоторыми аспектами искусства. Аутист часто бывает зачарован вращающимися дисками; в некоторых случаях он фантазирует о том, что он – машина; его речь состоит из одному ему понятных аллюзий и загадок, и таким образом он выключен из языка как средства коммуникации⁶. Все эти симптомы, конечно, в изобилии присутствуют в работах Дюшана. Но мне сейчас хотелось бы остановиться на невозможности для аутиста пользоваться шифтерами – то есть на невозможности называть конкретных людей, – которая также драматизируется в позднем творчестве Дюшана.

Одним способом сказать об этом стала картина «Tu m'». Другой способ состоит в разделении самости на «я» и «ты» через инстанцию «сверх-я». «Рроза Селави и я» – так Дюшан начинает фразу, вписанную им вокруг вращающегося диска «Оптической машины» (1920). В фотографических автопортретах Дюшана в женском платье в образе Ррозы Селави выражена самость расщепленная, раздвоенная, расколота двойственностью сексуальной идентичности. Само имя, которое он выбрал для своего «двойника», отражает стратегию заражения языка путаницей, когда перепутываются связи слов с их референтами. «Рроза Селави» – это омофон, предлагающий



Марсель Дюшан. *Оптическая машина*, 1920 г.

Дюшан в роли Ррозы Селави, фотография Мэн Рея в Нью-Йорке, 1920-21 гг.



Марсель Дюшан. *Культивация пыли (Elevage de poussiere)*, 1920 г. Фото Мэн Рея

два абсолютно разных значения. Одно - имя собственное; второе - фраза: по французским правилам произношения первое «R» в «Rrose» произносится как «ег», и Er-rose Sélayu превращается в Eros, c'est la vie («Эрос - это жизнь»), - полученная фраза заключает жизнь в рамки эротизма, который во всех прочих случаях Дюшан называл «дурным»⁷. Оставшаяся часть фразы в «Оптической машине» по-иному издевается над языком - по крайней мере в смысле способности языка к означению. Перегруженная внутренним ритмом фраза «Estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis» (Ценим раны эскимосов изящными словами) подменяет процесс означения простой благозвучностью. Элизии и инверсии звуков *es*, *ex* и *to* в своем вопиющем формализме подрывают равновесие значения. Сбой функции шифтера здесь соединяется со сбоем другого порядка - когда форма начинает разрушать определенность содержания.

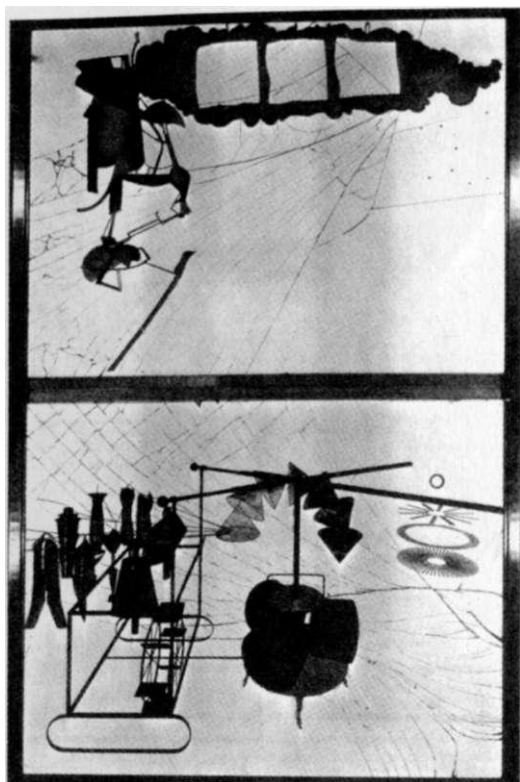
9. Сбой функции шифтера проявляется в особом использовании языка; он же проявляется и в двойном автопортрете. Вплоть до 1912 года Дюшан как живописец занимался почти исключительно автобиографией. С 1903 года по 1911 год основной темой его творчества была его семья и жизнь этой

семьи, заключенная в границах его дома. Эту серию портретов - отец художника, его братья, играющие в шахматы, его музицирующая сестра - венчает автопортрет самого художника в образе «Печального юноши в поезде» (1911)⁸. Большинству этих портретов присущ тщательный натурализм, прямое изображение людей, которые были для Дюшана частью его самого интимного мира. Только в конце этого периода, в «Печальном юноше...», прямого сменяется на иной изобразительный язык, возникший под влиянием кубизма; этим языком Дюшан будет пользоваться всего шесть месяцев, и потом - после продолжительного ряда весьма горьких покаяний - откажется от него навсегда. Как если бы кубизм ставил Дюшана перед необходимостью решить, возможно ли для изобразительного языка продолжать прямое означение, возможно ли изображать мир таким, словно его содержимое доступно. Дело не в том, что в дальнейшем Дюшан более не писал автопортретов. Дело только в том, что проект изображения себя, своей самости воспринял уже знакомые нам качества загадочного отказа и маски.

10. «Большое стекло» - это, конечно, еще один автопортрет. На одном из маленьких набросков к этой работе, включенном в «Зеленый ящик», он пометил верхнюю часть «*MAR*», а нижнюю половину - «*CEL*». И эти два слова, составляющие его имя, он сохраняет в окончательном названии своей работы: «*La mariée mise a nu par ses célibataires meme*» ("Новобрачная, раздетая холостяками"); «*MAK*» в *mariée* и «*CEL*» в *célibataires*; самость, спроецированная как двойственность. В этом пространстве расщепленного автопортрета мы с необходимостью ощущаем присутствие индекса. Например, «сита» этой работы обретают свой цвет благодаря пыли, которая оседает на нижележащей поверхности за многие месяцы. Собирающаяся пыль - нечто вроде физического следа - индекса - течения времени. Вот перед нами «Культивация пыли» («*Elevage de poussiere*»), как называет это Дюшан, на фотографии Мэн Рея, которую Дюшан включил в пакет записей и эскизов к «Большому стеклу». На нижней кромке фотографии - подписи обоих: и Мэн Рея, и Дюшана.

Жизненный путь Мэн Рея смыкается с жизненным путем Дюшана не только в документации к «Большому стеклу», но и в связи с множеством других пересечений фотографии с творчеством Дюшана: в производстве фильма *Anemic Cinema*; а еще в трансвеститских портретах Дюшана в образе Ррозы Селави. Это интересно. Ведь Мэн Рей был изобретателем *rayograph*, фотограммы, того подвида фотографии, который ставит вопрос о существовании фотографии как индекса. Чтобы создать фотограмму - так обычно называют данную технику, - фотограф кладет некий предмет на светочувствительную бумагу, экспонирует на свету бумагу с лежащим на ней предметом и потом проявляет и закрепляет полученный результат. Сделанное таким способом изображение - это изображение, отразившее в себе призрачные тени исчезнувших предметов; они подобны следам на песке, они подобны линиям, прочерченным пальцем по слою пыли.

Но фотограмма всего лишь подчеркивает, выносит на поверхность то,



Марсель Дюшан.

Новобрачная, раздетая холостяками.

Отсрочка в стекле (Большое стекло),

1915-1923 гг.

что является причиной *любой* фотографии. Всякая фотография есть результат физического воздействия, оказанного отраженным светом на светочувствительную поверхность. То есть фотография - это нечто вроде иконы, некое визуальное сходство, которое обладает индексальным отношением к своему предмету. Ее отличие от настоящей иконы ощущается благодаря абсолютности ее физического происхождения - абсолютности, которая, как кажется, производит некое короткое замыкание, препятствуя схематизации этих процессов или символическому вторжению, которое наличествует в графической репрезентации большинства живописных работ. Если на территорию изобразительного искусства Символическое просачивается через посредство человеческого сознания, которое стоит за всеми формами репрезентации и связует предметы и их значение, то с фотографией все обстоит иначе. Фотография сильна тем, что она есть индекс, и ее значение заключено в тех способах идентификации, которые ассоциируются с Воображаемым. В своем эссе «Онтология фотоизображения» Андре Базен описывает индексальное содержание фотографии:

В конце концов, живопись - это лишь подчиненный способ производства подобий, эрзац процессов воспроизведения. Только фотообъектив может дать нам такое изображение, которое способно удовлетворить глубинную человеческую потребность ставить в замену нечто большее, чем простое сходство... Фотоизображение - это сам предмет, предмет, освобожденный от довлеющих над ним условий времени и пространства. Как бы ни было это изображение разорвано, искажено, обесцвечено, как бы ни было оно лишено какой-либо документальной ценности, но в самом процессе своего становления оно причастно бытию того образца, который оно воспроизводит: оно есть образец⁹.

В чем бы еще ни заключалась ее сила, фотографию можно назвать суб- или до-символической: она отдает язык искусства в единоличную власть вещей.

11. В этой связи весьма примечательным выглядит предисловие к «Большому стеклу». Вот как оно начинается: «Дано: 1) водопад, 2) светящийся газ; необходимо определить условия для немедленного Состояния Покоя... последовательности... чтобы изолировать знак согласия между... этим Состоянием Покоя... и ... выбором Возможностей...» Далее следуют еще две заметки: «Для немедленного состояния покоя = привести термин: сверхбыстрый» и «Определим условия наилучшей экспозиции сверхбыстрого Состояния Покоя/сверхбыстрой экспозиции...» Этот язык быстрых экспозиций, которые производят состояние покоя, изолированный знак - это, конечно, язык фотографии. Он описывает изоляцию некоего предмета в отношении временной последовательности - процесс, который подразумевается у Дюшана в подзаголовке «Новобрачной, раздетой холостяками»; подзаголовок звучит как «Отсрочка в стекле».

Если Дюшан и в самом деле рассматривал «Большое стекло» как некое подобие фотографии, то все, что касается «Большого стекла», оказывается абсолютно логичным: логична не только разметка поверхности посредством разнообразных индексов и отложенных образов как их физических заместителей в пространстве картины, но также и непрозрачность изображения по отношению к его значению. Примечания к «Большому стеклу» - это, по сути дела, огромный растянутый подзаголовок, и, подобно подписям под фотографиями в газетах, без которых не понять, что происходит на этих фотоснимках, само существование примечаний Дюшана - то, как Дюшан их хранил, и то, как он их опубликовал, - свидетельствует о том, как изменялось соотношение между знаком и значением в этой работе. Говоря о расцвете фотографии в конце XIX века, Вальтер Бенямин пишет:

Они [фотоснимки] выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели - как его найти - тут же выставляют ему иллюстрированные газеты. Верные или ошибочные - все равно. В них впервые стали обязательными тексты к фотографиям. И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям

в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих¹⁰.

Фотография возвещает конец автономии знака. Его окружает бессмысленность, которую можно восполнить только добавлением текста.

Неудивительно, что именно этими словами Дюшан мог бы описывать реди-мэйд. Реди-мэйд должен был быть «моментальным снимком», который обладал бы неслыханным своеволием в отношении смысла, он должен был являть собой связности языкового знака:

Установки для «Реди-мэйдов»:

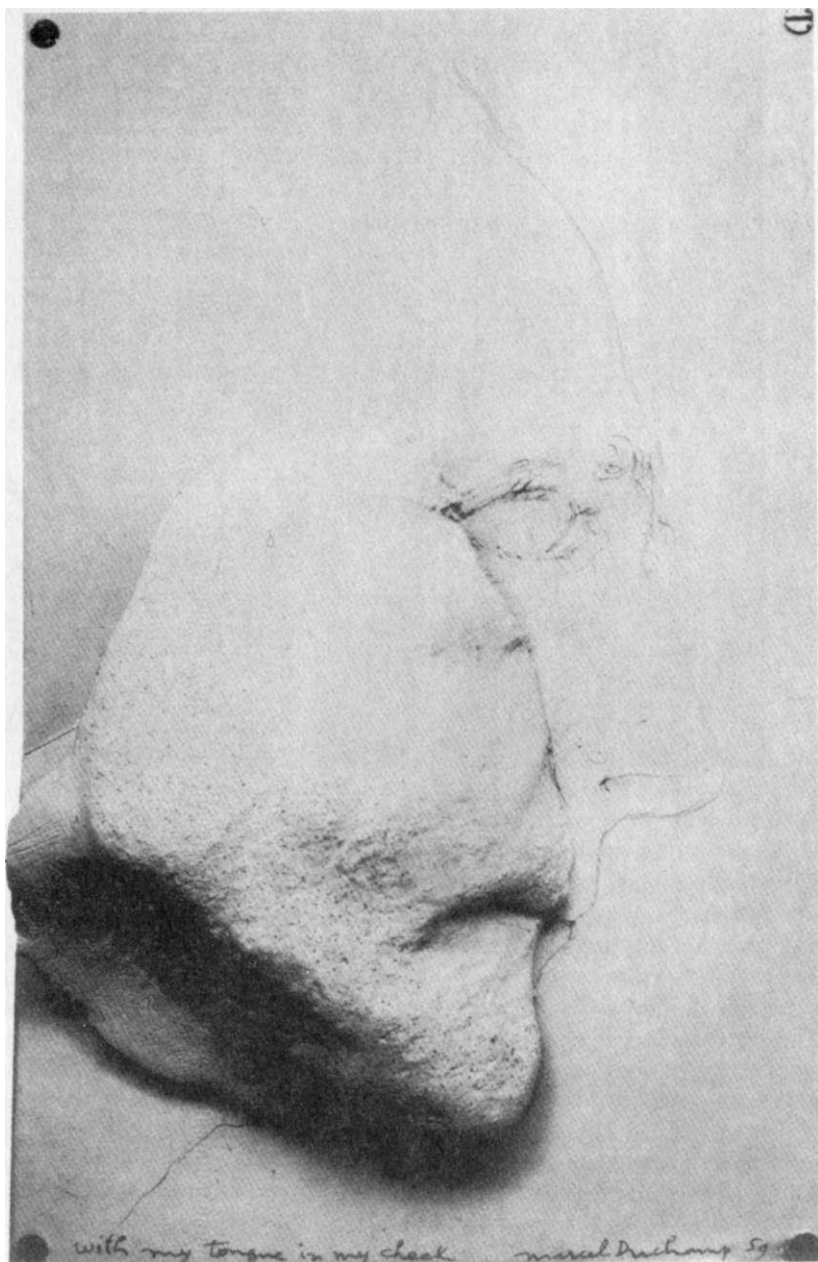
планируя момент,
который наступит (в такой-то день, такой-
то час, такую-то минуту), «вписывая
реди-мэйд». - искать
реди-мэйд можно
позднее (ср всеми возможными отсрочками)

Важно только

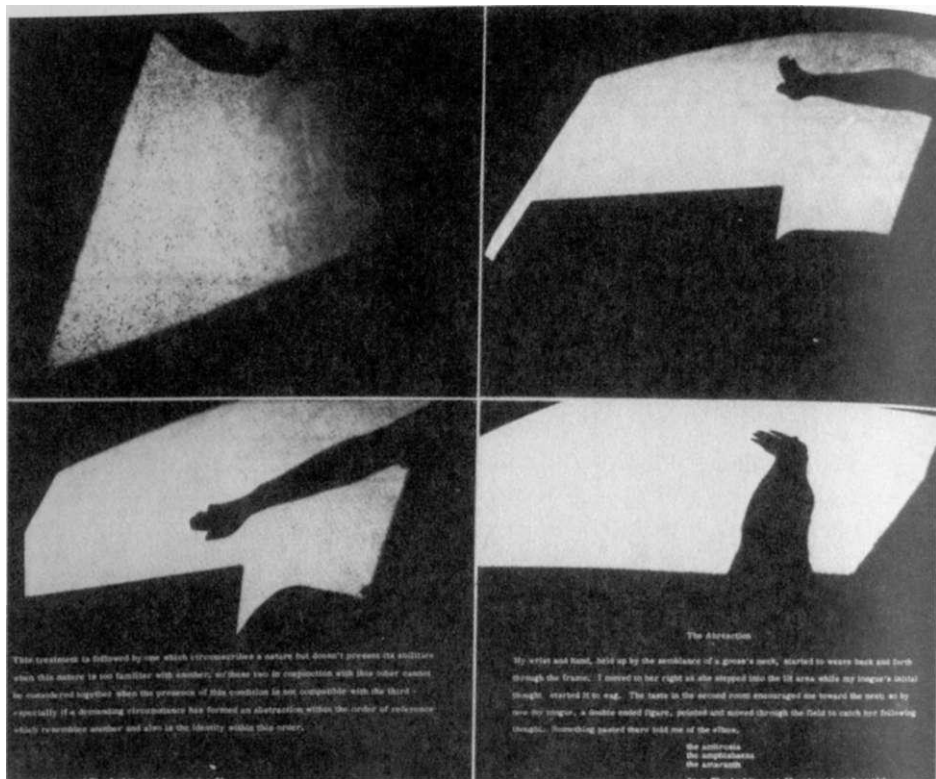
это действие времени, этот эффект моментального снимка, подобно
речи, произнесенной по неважно какому
поводу, но в такой-то час¹¹.

Способ производства реди-мэйда устанавливает параллель между реди-мэйдом и фотографией. Речь здесь идет о физическом смещении предмета из континуума реальности в непреложные условия художественного образа посредством момента изоляции или выбора. В этом процессе на первый план снова выходит функция шифтера. Это знак, который изначально является «пустым», его значение производится только от одного этого случая, парантом которого выступает экзистенциальное присутствие этого одного-единственного предмета. Это бессмысленное значение, введенное в оборот посредством данного индекса.

12. У Дюшана есть поздняя работа, которая может пролить свет на эту странную взаимосвязь между знаком и значением в свете присутствия индекса в пространстве произведения искусства. «Язык за щекой» - это еще один автопортрет. На сей раз он расколот не по линии сексуальной идентичности, но скорее по семиотической оси, которая разделяет иконический знак и индекс. На листе бумаги Дюшан рисует свой профиль, он изображает самого себя с позиций иконической графической репрезентации. Поверх этого рисунка наложен гипсовый слепок с его щеки и подбородка, совпадающий с нарисованным контуром этой части лица. Индекс противопоставляется иконическому знаку, и тем самым производится высказывание об обоих. «Язык за щекой» - очевидная отсылка в иронию, вербальное уд-



Марсель Дюшан. *Язык за щекой*, гипс, карандаш и бумага на дереве, 1958 г.



Дэвид Аскевольд. *Окружение. Часть 1, фото на доске, 1975 г.*

воение, которое переориентирует значение. Но его можно воспринимать и буквально. В буквальном смысле спрятать язык за щеку значит тем самым утратить способность к речи. Именно этот разрыв между изображением и речью или, точнее, языком одновременно описывает и исследует Дюшан в своем творчестве.

Как я уже упоминала, в творчестве Дюшана разыгрывается некая травма означения, причиной которой выступают два события: овладение, уже в подростковом возрасте, абстрактным (или абстрагирующим) изобразительным языком и расцвет фотографии. В его искусстве происходит бегство от первого и предельно своеобразный анализ последней.

13. Если задаться вопросом, какое отношение все это имеет к искусству 70-х, то ответ можно предельно кратко обозначить, указав на повсеместную экспансию фотографии как средства репрезентации. Здесь нужно упомянуть не только сам собою разумеющийся пример фотореализма, но и все формы искусства, которые зависят от документации - ленд-арт, особенно последних лет, боди-арт, повествовательное искусство, - и, конечно, видео-

Важно не возрастающее присутствие фотографии само по себе. Важнее то, что фотография связана здесь с непосредственными условиями действия индекса. Повсюду в искусстве 80-х изобилуют примеры этой взаимосвязи. В работе Денниса Оппенгейма «Растяжимость идентичности» (1975) автор переносит изображение отпечатка (индекс) своего большого пальца на поверхность поля близ города Баффало, в несколько тысяч раз увеличив отпечаток и зафиксировав его на земле асфальтовыми линиями. Значение этой работы заключается исключительно в установлении присутствия автора при помощи индекса. А в галерее эта работа экспонируется через посредство документации усилий художника - на фотографиях.

Или вот панели работы Билла Бекли - это тоже документы индексально зафиксированного присутствия. В одной из недавних его работ увеличенные фрагменты фотографий тела художника соединены с текстом, повествующим о том, в каком положении в такой-то момент в таком-то месте пребывало это тело.

Или вот работа Дэвида Аскевольда «Окружение: часть 1» (1975) - она также составлена из нескольких панелей, где фотографии сопровождаются текстом. Здесь, как и у Оппенгейма, перед нами предстает индекс во всей своей чистоте и простоте: изображение представляет собою тени, отброшенные вытянутой рукой на светящуюся поверхность. Текст повествует о сбое смысла: «...абстракция в порядке референции, которая напоминает нечто иное и в то же время тождественна этому порядку». Значение этих трех работ связано с тем, как «пустой» индексальный знак наполняется неким конкретным присутствием. Отсюда вывод: никакая договоренность о значении не может существовать независимо или отдельно от такого присутствия.

Такое ощущение изолированности от работы тех конвенциональных установлений и договоренностей, которые разворачивались - как последовательность значений - в истории стилей в живописи и скульптуре, является характерной чертой фотореализма. Ибо здесь присутствие в произведении фотографии или слепка требует рассматривать его как некое преднамеренное короткое замыкание стиля. Всепоглощающее физическое присутствие оригинального предмета, зафиксированное в этом следе-слепке, отменяет любое возможное формальное вмешательство художника в работу над своим произведением.

14. Способ действия индексов в искусстве наших дней, то, как индекс подменяет фиксацию простого физического присутствия более высокоорганизованным языком эстетических конвенций (и тем типом истории искусства, который они определяют), будет темой второй части этой главы. Примеры, которые здесь можно привести, охватывают необозримо большее поле, чем те несколько видов объектов, что я упомянула выше. Они, помимо прочего, включают в себя сдвиг в концепции абстрактного искусства - и, в частности, коллективным примером этого сдвига может служить недавняя выставка на открытии Центра современного искусства Р. С. 1.

Огромное заброшенное здание на Лонг-Айленде занял Институт искусства и городских ресурсов (Institute for Art and Urban Resources); позднее это место было переименовано в «Проектную студию № 1» (Project Studios One), и недавно в его помещениях были выставлены работы 75 художников, по большей части инсталляции. Работы разительно различались между собою по качеству, но почти не отличались по теме. Снова и снова художники, никак не связанные друг с другом, прибегают к терминологии индекса. Целью их было заострить внимание на аспекте физического присутствия здания и тем самым запечатлеть в этом присутствии свой собственный бранный след.

Нью Йорк, 1976

Заметки об индексе

Часть 2

Кажется, нет вещей, более далеких друг от друга, чем фотография и абстрактная живопись: одна полностью зависит от мира, который есть источник фотоизображения, другая - демонстративно отрицает этот мир со всеми его образами. Однако сейчас, в 70-е годы, немалая часть производимого абстрактного искусства находится под сильнейшим влиянием фотографии как состояния. Если о нескольких поколениях живописцев конца XIX и начала XX века можно утверждать, что их творчество вдохновлялось стремлением возвести живопись до уровня музыки, то нынче мы сталкиваемся с совсем иными стремлениями. Как бы парадоксально это ни звучало, абстрактное искусство все чаще ориентируется на фотографию как на образец для подражания.

Интересно не столько происхождение этого состояния в истории искусства, сколько его внутренняя структура, с которой мы сегодня сталкиваемся в самых разных произведениях. Чтобы фотография стала образцом для абстрактного искусства, должна произойти невиданная мутация, и, как мне кажется, важно понять логику этой мутации.

Свою попытку продемонстрировать, как все это происходит, я хотела бы начать с примера не из области живописи или скульптуры, а из области танца. Мне хотелось бы вспомнить поставленное прошлой осенью представление Деборы Хэй, когда она заявила, что будет говорить со зрителями, а не танцевать. Больше часа Дебора Хэй читала зрителям неторопливый, но настоящий диалог, суть которого заключалась в том, что она все так же представляет себя зрителям, но только не через движение, потому что для движения она больше не может найти никакого приемлемого оправдания. По ее словам, вдохновение, которое она искала в танце, должно наполнять каждую клеточку ее тела; и это - чему свидетелями стали все зрители - должно было найти выражение в речи.

Описанное событие можно разделить на три составные части. Во-первых отказ танцевать или, более широко, отказ подчиняться условиям эстетической конвенции. Во-вторых, фантазия о тотальном собственном присутствии: соприкасаться с мгновением каждой клеточкой собственного тела. В-третьих, устное рассуждение, посредством которого героиня повторяет попросту то, что она присутствует, - тем самым удваивая в речи содержание нашей второй составляющей. Если можно придавать какую-то важность или испытывать какой-то интерес к списку составляющих представления Хэй, то лишь потому, что между ними должна быть логическая взаимосвязь, и, кроме того, потому, что данная логика успешно определяет собою немалую часть произведений искусства наших дней. Эта логика предполагает редукцию конвенционально обусловленного знака до следа, в результате чего появляется необходимость дополнительного дискурса.

Внутри конвенции танца знаки производятся посредством движения. В пространстве танца эти знаки могут кодироваться и в своей связи друг с другом, и в своей связи с прочими знаками, составляющими традицию. Но если под движением подразумевается не что-то, что производится телом, а некое обстоятельство, которое фиксируется на теле (или, невидимым образом, внутри тела), это означает фундаментальную подмену в природе знака. Движение перестает действовать символически и принимает характер индекса. Под индексом здесь я имею в виду такой вид знака, который появляется как физическая манифестация причины и примером которого могут служить следы, отпечатки и улики. Движению, к которому обращается Хэй - это нечто вроде броуновского движения личности, - присуще это свойство: быть следом. Оно говорит о непосредственной манифестации присутствия примерно так же, как флюгер фиксирует движение ветра. Но, в отличие от флюгера, который предоставляет нам культурный способ зафиксировать природное явление, это клеточное движение, о котором говорит Хэй, не несет на себе никакой конкретной кодировки. Оно находится вне рамок конвенции танца, которая могла бы предоставить тот или иной код. Поэтому, хотя этот след жизни тела и содержит в себе определенное сообщение, которое при его помощи можно прочесть или хотя бы заключить о его наличии, - сообщение, которое расшифровывается как заявление: «Я здесь!» - это сообщение находится вне кодов танца. В контексте представления Хэй оно выступает как сообщение, лишенное кода. И из-за отсутствия кода - или даже из-за невозможности его закодировать - его необходимо сопровождать устным текстом, который повторял бы то же сообщение о чистом присутствии на языке слов.

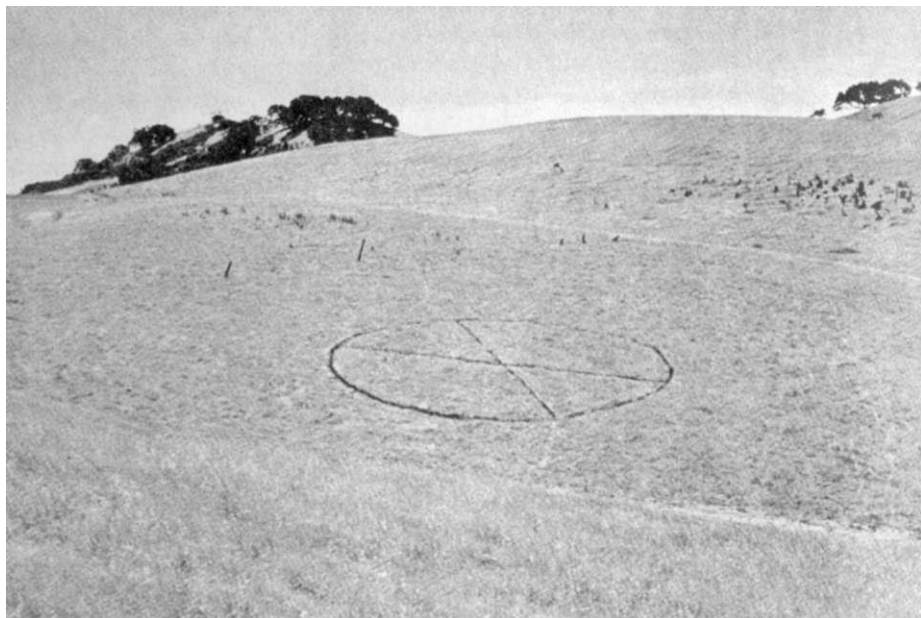
Описывая представление Деборы Хэй, я использую термин «сообщение, лишенное кода», чтобы связать это представление с неотъемлемыми свойствами фотографии. Выражение *«message sans code»* происходит из эссе Ролана Барта, где он указывает на фундаментальное отсутствие кода в фотографическом изображении. Барт пишет:

Сообщение, заключенное в этом [фотографическом] изображении, на самом деле гласит, что взаимоотношения означаемого и означающего - отношения квазитавтологические. Несомненно, на фотоснимке происходит известное искажение, сдвиг изначальной сцены (обрезка, уменьшение, уплощение), но это искажение - не трансформация (каковой неизбежно должна быть перекодировка). Здесь имеет место утрата эквивалентности (свойственной истинным знаковым системам) и навязывание квазиидентичности. Иначе говоря, знак, означающий это сообщение, более не причастен институциональной общности: он не маркирован кодом. И здесь перед нами парадокс - сообщение, лишенное кода¹.

На фотоэмульсии, а затем на фотокарточке, отпечатывает себя природный миропорядок. Этой способности к переносу содержания, к запечатлению следов фотография обязана своему документальному статусу, своей неоспоримой достоверности. Но в то же время эта достоверность лежит вне досягаемости внутренних процедур регуляции, обязательно свойственных языку. Соединительная ткань, которая связует между собою предметы на фотографии, - это ткань самого мироздания, а не система культуры.

В изолированности фотографии от всего, что можно было бы назвать синтаксисом, проявляется безмолвное присутствие некодированного события. И именно с этим типом присутствия сегодня стремятся работать художники-абстракционисты².

Здесь будут уместны несколько примеров. Все их я заимствую с прошлогодней выставки в P. S. 1³, на которой было представлено большинство аспектов творчества сегодняшнего поколения художников. Все работы, которые мне хотелось бы здесь упомянуть, относятся к жанру инсталляции, и все они работают с заброшенностью самого здания P. S. 1: с его прогнившими полами, с его облупленной краской, с его осыпающейся штукатуркой. Гордон Матта-Кларк сделал прямоугольные вырезы в досках пола и потолка друг над другом на трех этажах здания; получилась вертикальная шахта, открывающая структуру перекрытий. Мишель Стюарт в работе «Восточная/Западная стена: перемещенная память» выставила стаффажи - отпечатки втертой краской - фрагментов противоположных стен коридора: на огромных, от пола до потолка, листах бумаги остались отпечатки обшивки стен, потрескавшейся штукатурки и досок для объявлений; эти листы художница повесила на стенах коридора, каждый строго напротив того места, с которого был сделан данный отпечаток. Лючио Поцци развесил в здании двухцветные крашенные панели в тех местах, где резкая смена окраски стены проводила условную границу между разными пространствами бывшей школы. Небольшие панели Поцци работают на линии контраста: они как бы служат мостиками через цветовую границу и в то же время повторяют ее. Два цвета, в которые окрашена каждая панель, совпадают с цветами стены, на которой она укреплена; цветовая граница панели повторяет контрастную окраску стены.



Деннис Оппенгейм. *Помеченный холм*, 1969 г. Сан-Пабло, Калифорния

В этой работе Поцци задействовано квазитавтологическое отношение между означающим и означаемым, которое Барт упоминает в качестве характерной черты фотографии. Причиной цветового контраста в окраске панелей, причиной внутреннего разделения между цветами стала ситуация в реальном мире, которую цветовые панели просто регистрируют. Перенос цвета школьной стены на плоскость панели аналогичен переносам, которые осуществляется в фотографии: обрезка, уменьшение и самоочевидное уплощение. Действие работы заключается в том, что ее отношение к своему предмету есть отношение индекса, оттиска, следа. Живопись здесь является знаком, который соединен с референтом по чисто физической оси. И это индексальное качество есть свойство фотографии. Рассуждая о различиях между типами знака - символом, иконическим знаком и индексом, - Чарльз Сандерс Пирс делает различие между фотографиями и иконическими изображениями, несмотря даже на то, что иконические знаки (знаки, значение которых основывается на сходстве) составляют класс, к которому, казалось бы, можно отнести и фотографию. «Фотографии, - пишет Пирс, - в особенности мгновенные фотографии, очень поучительны, поскольку нам известно, что они в некотором смысле в точности похожи на изображенные на них предметы. Но это сходство происходит оттого, что фотографии делались в таких обстоятельствах, когда их физически принудили

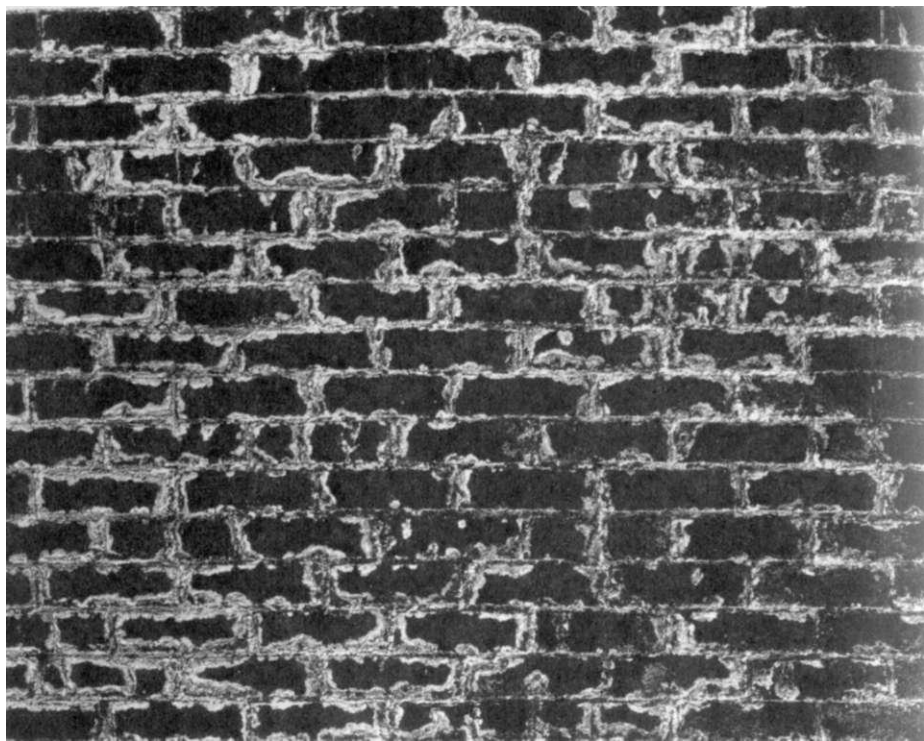
до мельчайших подробностей соответствовать природе. В этом смысле они относятся ко второму классу знаков [indices] – основанных на физической взаимосвязи»⁴.

Я считаю, что Поцци редуцирует абстрактное произведение до статуса слепка, отпечатка или следа. И кажется, вполне ясно, что природа этой редукции по форме своей отличается от прочих типов редукции, случавшихся в истории абстрактного искусства последних лет. Например, можно сравнить эту работу Поцци с двухцветной живописью Эллсворта Келли, где, как и у Поцци, друг к другу примыкают две плоскости очень насыщенного цвета, причем внутри каждой плоскости цвет лишен каких-либо нюансов – ровный цвет просто растекается по физической основе картины, до самых краев. Однако как бы ни были похожи эти работы, самое очевидное различие между ними в том, что картина Келли оторвана от своего окружения. Она и визуально, и концептуально свободна от какой-либо специфики места. Поэтому все, что происходит в границах холста Келли, необходимо рассматривать в свете внутренней логики этого произведения. Иначе обстоит дело с Поцци, у которого и цвет, и линия, разделяющая цвета, находятся в прямой зависимости от стены, которая окружает их и особенности которой они повторяют.

В тех работах Келли, о которых я здесь говорю, использование сомкну-

Марша Хафиф. *Без названия*, живопись и мел на стенах и классной доске, 1976 г.





Люччо Поцци. *Шлифованный*, 1945 г.

тых панелей отвечает требованиям внутренней логики картины: стык между двумя цветовыми плоскостями отмечает реальный физический разрыв в материи картины как целого. Плоскость становится соединением отдельных частей, и всякая черта (линия границы), которая проведена на этой плоскости, является сопряженной с границами каждой части. Заставляя «нарисованный» край совпадать с реальным краем предмета (одной из панелей), Келли свидетельствует об акте рисования, буквализируя его. Если в картине две визуальные части, то это потому, что у нее две реальные составные части. Таким образом, рисованная линия сообщает о прерывности, и это сообщение повторяется в работах Келли на двух уровнях: на уровне воображаемого (щель между цветовыми плоскостями) и на уровне действительного (щель между панелями). Однако необходимо понимать, что это сообщение - «прерывность» - принадлежит строго определенной области: области живописи, области картины, конвенционально понимаемой как протяженная, ограниченная, непрерывная, плоская поверхность. Поэтому если мы хотим расшифровать сообщение, заложенное в этой работе («прерывность»), то

мы при этом рассматриваем его вместе с фоном, на котором оно появилось. **Картина** в этом смысле подобна существительному, а **прерывная** - его эпитет; и для того, чтобы произведение Келли было внятным, нужно видеть логику этой взаимосвязи. Смысл этой логики в том, что, в отличие от континуума реального мира, живопись есть пространство, в котором артикулируется прерывность. Только разрушая свою физическую поверхность и создавая прерывные, разрозненные фрагменты, она способна произвести систему знаков, а посредством знаков - значение. Можно провести здесь аналогию с цветовым спектром: язык произвольно делит спектр на множество разрозненных терминов - названий цветов и оттенков. Чтобы мог существовать язык, природный порядок необходимо разбить на взаимоисключающие фрагменты. Тема работы Келли - определение живописной конвенции как процесса произвольной разбивки пространства (поверхности холста) на разрозненные фрагменты - обязательные составляющие знаков.

Можно сказать, что редукция, которая осуществляется в живописи Келли, приводит к определенной схематизации изобразительных кодов. Эта редукция демонстрирует, что раздробленность внутренне необходима, чтобы разделить природный континуум на самые элементарные частицы значения. Что бы мы ни думали о визуальных результатах этой схематизации - что она соединяет приятность для глаза с интеллектуальным удовольствием или что она занудна в своем минимализме, - именно в ней процесс означения в изображении становится предметом этого означения.

Сегодня, в 70-е годы, мы сталкиваемся с крайне резкой нелюбовью к той аналитике, которую произвело искусство поздних 60-х и одним из многочисленных образцов которой является творчество Келли. Отворачиваясь от такой аналитики, искусство прибегает к альтернативному образу действий, примером которого выступает работа Поцци. Когда Поцци разделяет поверхность своих панелей надвое, это деление можно понимать только как перенос или отпечаток особенностей природного континуума на поверхности картины. Живопись в целом существует для того, чтобы указывать на природный континуум, так же как слово «этот», сопровождаемое тычком указательного пальца, вычленяет некий кусочек реального мира и наполняет себя смыслом, потому что на это краткое мгновение оно становится временным ярлыком, обозначающим природное событие. Живопись обычно не выступает в роли означаемого, на которое многозначительно указывают отдельные картины - как это происходит у Келли. Наоборот, картины чаще всего понимают как шифтеры, пустые знаки (как, например, слово «этот»), которые только тогда наполняются смыслом, когда их ставят физически рядом с внешним референтом или предметом.

Тот способ действия, который использует в своих работах Поцци, - это способ действия индекса, который систематически преобразует каждое из условий живописной конвенции. Внешнее деление (прорисованная линия) переходит от своего формального статуса кодирования реальности к

запечатлению ее следов. Край картины лишается здесь своего статуса конца (утверждения предела, соответствующего внутреннему смыслу произведения) и получает роль инстанции отбора (создания визуального подобия того континуума, к которому оно отсылает). Плоскость основы здесь лишена своих разнообразных формальных функций (функции ограничения, в отношении к которому создается и проверяется иллюзия; функции источника конвенциональной внятности) и используется, наоборот, как хранилище свидетельств. (Коль скоро речь больше не идет о конвенции, а только лишь об удобстве, основа может - для индекса - принимать любой вид, хоть двухмерный, хоть трехмерный.) Каждое из этих превращений для фотографии выступает как функциональная модель. Статус фотографии как следа или индекса, ее зависимость от выбора из многообразия природы посредством обрезки кадра, ее безразличие к своей материальной основе (а голография еще и делает эту основу трехмерной) - все это присутствует в работе Поцци, выставленной в Р. S. 1. И, конечно, не только у Поцци. Работы Мишель Стюарт - отпечатки втертой краской - представляют продуцирование следов еще более явным образом, а работа Матта-Кларка, когда он прорезает внутренности здания насквозь, - это отличный пример обрезки кадра, которую Матта-Кларк совершает, чтобы получившаяся в результате обрезки пустота в буквальном смысле наполнилась природной плотью.

В каждом из этих произведений в качестве сообщения, которое можно высказать, но не закодировать, выступает само здания. Цель этих работ - ухватить присутствие заброшенного дома, заставить его проявиться на поверхности работы. Однако даже если это присутствие проявляется на поверхности работы, оно наполняет работу острейшим ощущением прошлого. Следы, отпечатки, улики - пусть все они имеют физическую причину, они отсылают к той причине, что больше не присутствует в зримом знаке. Подобно следам, описанные мною произведения репрезентируют здание через посредство парадокса - здание физически здесь, но во времени оно уже далеко. Это ощущение непосредственно проявляется в названии работы Стюарт, когда художница упоминает перемещение как форму памяти. У Матта-Кларка разрез способен означать здание - указывать на него, - только перемещая или вырезая какую-то его часть. Поэтому процедура изъятия успешно переносит здание в сознание зрителя - как призрак этого здания. У Поцци акт снятия отпечатка подчинен логике стирания. Работа Поцци означает крашеную стену как нечто, что было в этом месте, но теперь перекрыто новой поверхностью.

Как и все остальное в этих работах, временная дистанция - это одно из ярчайших свойств фотографии. Указывая на этот парадокс, когда настоящее видится как прошлое, Барт пишет о фотографии:

Тип восприятия, к которому она обращается, поистине беспрецедентен. Фотография вызывает к жизни вовсе не восприятие «присутствия» предмета (которое спо-

собны провоцировать все копии), но восприятие «когда-то-бывшего-присутствия» этого предмета. Таким образом, речь идет о новой категории пространства-времени: пространственной близости и временной удаленности в прошлое. В фотографии происходит нелогичное соединение «здесь» и «когда-то давно». По этой причине она принадлежит области означенного сообщения или сообщения, лишенного кода, которое можно описать как «реальную нереальность» фотографии. Ее нереальность - это нереальность ее «здесь», поскольку фотография никогда не воспринимается как иллюзия; она есть не что иное, как присутствие (нельзя забывать о магическом характере фотографического изображения). Ее реальность есть реальность ее «когда-то-бывшего-присутствия», поскольку в каждой фотографии постоянно сквозит изумительное свидетельство: «Это было так». Значит, мы обладаем неким бесценным чудом - реальностью, от которой сами мы защищены⁵.

Это свойство «когда-то-бывшего-присутствия» удовлетворяет требованию проверяемости на уровне документации. Истина понимается как свидетельство, а не как производное логики. В 60-е абстрактное искусство, и в особенности живопись, стремилось к некоему логическому исследованию, пыталось связать художественный акт с истиной внутренних взаимоотношений, которую устанавливает изобразительный код. Тем самым это искусство связало себя конвенцией живописи (или скульптуры) как с неким непрерывным настоящим, которое концептуально поддерживало их произведения и в то же время выступало их содержанием.

Работы, выставленные в Р. S. 1, несомненно, предлагают нашему вниманию аварийное катапультирование конвенции или, точнее, перевод изобразительных кодов живописи и скульптуры в изобразительный код фотографии, то есть в сообщение, лишенное кода. Чтобы осуществить такой перевод, художник-абстракционист подгоняет свою работу под формальный характер индексального знака. Действия абстракциониста совпадают с двумя компонентами представления Деборы Хэй, описанными в начале этой части. Третье свойство ее представления - добавление высказывания или текста к индексу, который иначе остался бы безмолвным, - являлось, как я уже сказала, неизбежным следствием первых двух. Об этой необходимости установить связь между текстом и изображением говорится в семиотической литературе всякий раз, когда речь заходит о фотографии. Барт говорит об изображениях, противостоящих внутреннему делению: «Возможно, по этой причине все эти системы почти всегда получают удвоение в речевом высказывании (например, в подписи под фотографией⁶), которое надевает их той прерывностью, которая в них отсутствует».

Действительно, открытое использование подписи почти всегда случается в той части современного искусства, которая работает с фотографией напрямую. Повествовательное искусство, боди-арт, некоторые концептуальные произведения и некоторые виды ленд-арта используют фотоизображения как свидетельство определенного рода и присовокупляют к не-

му подпись или целый писанный текст. Но в том искусстве, о котором я сейчас говорю - в абстрактном крыле этого искусства индексов, - мы не встретим писаного текста, привязанного к объекту-следу. Однако, помимо писанных подписей под фотографиями, существуют и другие, как указывает Вальтер Беньямин в своем рассуждении об истории взаимоотношений фотоизображения и подписи: «Директивы, которые получает от подписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих»⁷. В кинофильме каждое изображение появляется изнутри той последовательности, которая встраивает внутрь себя подпись, наделяя ее статусом нарратива.

Все описанные мною работы с выставки в P. S. 1 основаны на категории последовательности. Панели Поцци развешаны в коридорах и на лестницах. Стаффажи Стюарт - в проходе, на противоположных стенах. Сделанный Матта-Кларком разрез предлагает зрительскому взгляду последовательность этажей. То есть «текст», который сопровождает эти работы, - это развертывание пространства здания, и данные произведения, точнее, последовательность их составляющих, превращает здание в некое подобие кинематографического повествования; и это повествование, в свою очередь, становится объясняющим дополнением к искусству.

В первой части этого эссе я сделала предположение, что индекс определяет собою форму творческих усилий многих современных художников; что, сознательно или нет, многие из них подчиняют свои произведения (не целиком, так частично) логике индекса. Так, например, Марша Хафиф в P. S. 1 сделала из старой классной комнаты арену, на которой вершилось противоборство живописи и письма. Стены над оставшимися от школы классными досками Хафиф превратила в абстрактные картины из повторяющихся цветных мазков, а на самих классных досках мелом написала подробный, от первого лица, рассказ о половом сношении. Поскольку повествование не было связано с изображением и не могло выступать в роли объяснения, этот текст Хафиф не был подписью в собственном смысле слова. Однако его визуальное и формальное воздействие создавало именно «эффект подписи»: эффект подчинения неписаному закону - прибавлять письменный текст в довесок к истощенному, бессильному знаку живописи.

О Джексоне Поллоке - абстрактно

Правда ли, что существуют два подхода к интерпретации произведения искусства - один свойствен практикующему критику, а другой - историку искусства? Можно ли говорить о критике и истории искусства как о двух отдельных специальностях, каждая из которых обладает своими собственными текстами (произведения современности - произведения прошлого), инструментами (упражнение в чувствительности - ведение исследования) и задачами («интерпретация произведений искусства и исправление вкуса», по Элиоту, и написание истории и воссоздание прошлого «таким, как оно было на самом деле», по Ранке)? И не грозит ли в наши дни этому различию сойти на нет?

В последние десять лет творчество Джексона Поллока стало предметом ожесточенных споров об их «сюжете», однако непонятно, кто ведет эти баталии - сообщество критиков или же сообщество историков искусства, и возможно ли сегодня вообще провести между ними какую-либо границу. Ибо модернистское искусство вступило на территорию университетских факультетов истории искусств так же уверенно, как профессиональные историки искусств вступили в области, ранее считавшиеся единовластной вотчиной критики; и эта новая порода - историки/критики - исправляет вкусы *посредством* написания истории.

Но это разделение на критиков и историков - ложное разделение. История искусства как академическая дисциплина возникла и развивалась одновременно с возникновением и развитием искусства модернизма. Идеи, из которых выросла история искусства, - идеи, моментально расширившие пространство исследования, - зависели, в свою очередь, от совершенной этим искусством радикализации. Оптикализм Ригля, экспрессионизм Уорринджера, возвращение из забвения Пьеро делла Франчески и Жоржа де Латура, попытки поставить на место «стиля» безличный визуальный язык - перечень этих опорных пунктов партийной программы искусствоведения, продиктованных специфически модернистским опытом, можно продол-

жать до бесконечности. Этот симбиоз модернизма и истории искусства оказал воздействие и на критику. Роджер Фрай не ограничил область своей деятельности Сезанном и живописью кубизма; его интересы включают в себя западных живописцев от Джотто до Клода Лоррена плюс еще некоторые области примитивного искусства.

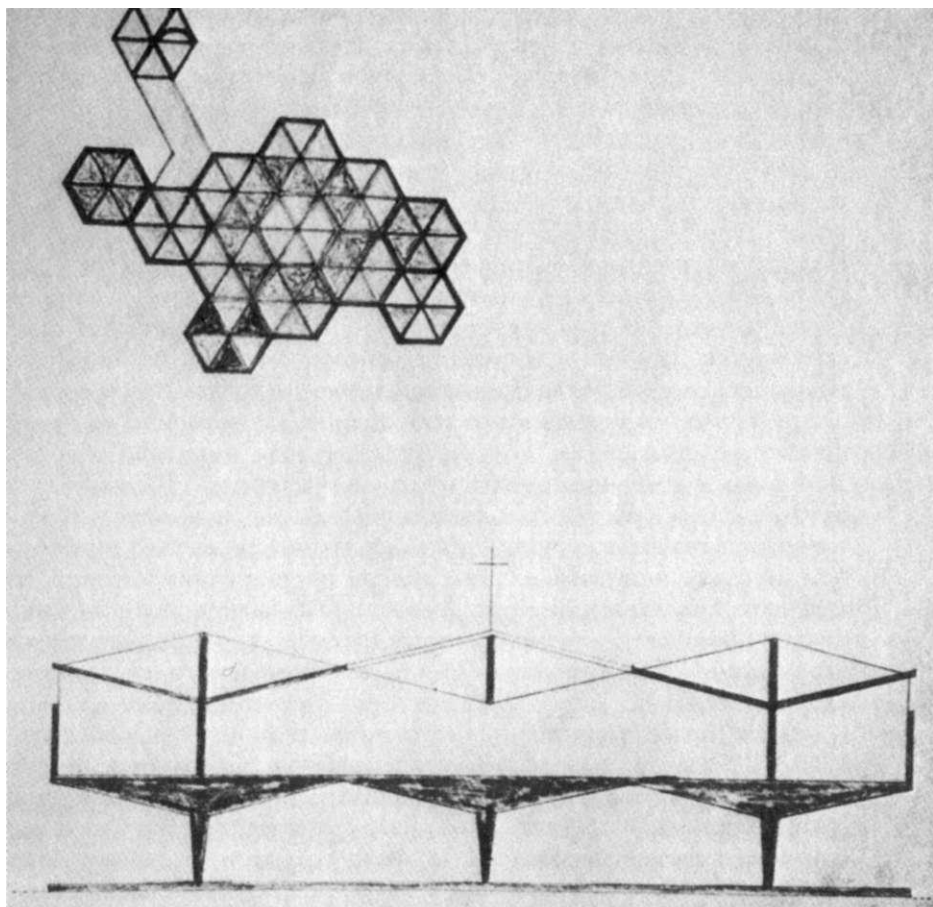
Поэтому нельзя сказать, что разница в «текстах» автоматически отделяет область действия критики от территории истории искусств; и, конечно, можно возразить, что и «инструментарий» у них общий, ведь фундаментальные понятия *задачи* произведения искусства, а также того, что и как произведения искусства выражают, основанные на концепциях означения и референции, значимы одновременно и в равной степени для обеих групп.

Спор о том, как интерпретировать творчество Джексона Поллока, хотя и не скрывает почерка истории искусства (с ее неизбежными длиннотами и непременным вниманием скорее к подробностям документации, чем к самому предмету), на деле затрагивает фундаментальные понятия модернистской художественной критики. Летом 1982 года куратор отдела искусства XX века Национальной художественной галереи в Вашингтоне публикует обширную, богато иллюстрированную, снабженную подробным справочным аппаратом статью, озаглавленную «Церковный проект: «Страсти» Поллока», и в первых ее строках просит читателей - аудиторию влиятельного критического журнала - пересмотреть все имевшиеся у них представления о сущности абстрактного искусства. Даже если повод для такого пересмотра - «Церковный проект» - не более чем маленькое примечание в истории современного искусства, само требование такого пересмотра лежит в основе модернизма.

Но как отличить ложное (симулятивное, «так называемое») от подлинного (неизменного и чистого)? Конечно, здесь не поможет закон истинного и ложного (истина противоположна не ошибке, но ложным видимостям)...

Мишель Фуко

Когда Э. А. Кармин впервые вывел «Церковный проект Поллока - Смита» на свет из тьмы забвения, в которое погружает его первая биография Поллока, целью его было воссоздать *подлинную* картину событий и тем самым разрушить все ложные¹. Кармин не сомневается, что большие абстрактные работы Поллока 1947 - 1950 годов - это самые нефигуративные картины, какие только есть на свете; поэтому все более популярную среди аспирантов-искусствоведов идею, будто абстрактность этих картин - лишь завеса, за которой скрывается сложная фигуративная композиция, Кармин считает ошибочной, извращающей как методы работы Поллока, так его цели.



Тони Смит. *План католической церкви*, 1950-51 гг.

Ход, который проделывает Кармин, чтобы опровергнуть это заблуждение, прост и - с определенной точки зрения - эффективен. Он берет черно-белые картины 1951 - 1952 годов и приводит их в качестве «доказательства от противного», дабы продемонстрировать, что: 1) Поллоку незачем было скрывать фигуративные композиции в якобы абстрактных полотнах, потому что, когда ему хотелось фигуративности, он писал фигуративные картины в открытую; и 2) единственный период фигуративности в творчестве Поллока, с того момента, как он стал самостоятельным художником, и до смерти, был краток (полтора года) и подчинен особому фигуративному замыслу, лежавшему вне, так сказать, психологического пространства Поллока.

ка, - и этот замысел представляет собою явную историческую причину, следствием которой явился фигуративный эпизод творческого пути Поллока. В этой связи Кармин пишет о «Церковном проекте» и о цикле черно-белых фигуративных картин, который он объявляет неким иконографическим отклонением, погружением в специфически христианскую образность.

Это утверждение, затерянное в глубине пухлого выставочного каталога, посвященного другим художникам и другим картинам, осталось фактически незамеченным². Спустя три года, в 1981-м, по случаю ретроспективы Поллока в Центре им. Жоржа Помпиду, Кармин возвращается к этой теме. Но на сей раз контекст изменился. Черно-белые картины и их предполагаемую причину - «Церковный проект» - Кармин снимает с тех стратегических мест, которые они занимали в контексте его попытки воссоздать подлинную картину работы Поллока над абстрактными полотнами. На этот раз речь шла о воссоздании со всей возможной исторической строгостью и тщательностью совсем иной картины: картины замыслов Поллока в 1951 - 1952 годах и его намерения заняться иконографией. Эта новая концепция придала старым аргументам совсем иные форму и звучание. Картина, которая первоначально создавалась с целью восстановить истину об оболганном абстракционизме Поллока, теперь проецируется автором исключительно на поллоковский метод. Вырванная из контекста и раздутая, она начинает самостоятельно оформляться и теперь уже угрожает отбросить на творчество Поллока уродливые тени «так называемого», искажающего, неподлинного.

Скажу сразу: я считаю, что такое истолкование поллоковских картин 1951 - 1952 годов извращает методы работы художника, а тем самым и смысл этих полотен. Кроме того, я считаю, что то, как Кармин описывает сотрудничество Поллока и Смита, извращает и искусство Смита - не только его архитектурные замыслы, но и его страстное увлечение абстракцией как в творчестве его коллег, так и в том, чем вскоре суждено было заняться ему самому. Далее, мне кажется, что представление Кармина об историческом методе - что «события» объясняются своими «причинами» - неверно; и что для того, чтобы понять причины несоответствия формы объяснения и формы события, необходимо обратиться к проблеме метода. Наконец, я считаю, что понятие сюжета, как развивает его в своем исследовании Кармин, усиливает - пусть даже неосознанно - ту путаницу, что окружает абстрактное искусство вообще и абстрактный экспрессионизм в частности. Как раз эту путаницу имел в виду Барнетт Ньюман, говоря: «Большинство людей под сюжетом подразумевают то, что Мейер Шапиро называл «предметом»³. Иными словами, большинство людей смешивают тему или сюжет картины, короче, ее значение и ее повод, ее фигуральный референт, изображенные на ней предметы. В результате процветающего в наши дни ревизионизма упомянутое Ньюманом «большинство людей», в которое в 1950-х и в начале 60-х входили некоторые критики и крохотная группка

историков искусства, занимавшихся модернизмом, необходимо основательно расширить. С некоторых пор в эту категорию с энтузиазмом вливаются ученые⁴.

В своем рассуждении о взглядах Кармина на черно-белые картины Поллока я буду двигаться от обсуждения некоторых подробностей его аргументации к более общим вопросам критического и исторического метода. Однако мне следует начать это рассуждение от ключевого момента карминовского исследования - момента, когда Поллок якобы придумывает роспись окон будущей церкви.

Черно-белые «окна»

Вот что пишет Фрэнсис О'Коннор о сюжете черно-белых полотен:

Эти застывшие и очень фигуративные работы ставят перед нами ряд вопросов. Чем объясняется переход от многоцветных капель к чёрным? ... Каждый из этих вопросов ищет некую причину того или иного события. В чем причина внезапного возврата к фигуративности и какие причины могут поведать о его смысле?⁵

Словно в ответ на эти вопросы, Кармин предлагает нам «причину»⁶. Эти холсты черно-белые, точнее, в них черные линии проведены по открытому, недифференцированному фону, пишет Кармин, *потому что* в них художник видел переплеты окон: сеть линий, которые кажутся черными на фоне светлого неба, подвешенных в пространстве стекла. Данная архитектурная ситуация послужила технической причиной «возврата к фигуративности». Сопутствующей причиной послужило место, которое должны были занять окна и их предполагаемая функция в контексте церковного иконографического замысла. Эти полотна фигуративны, *потому что* они предназначались для церкви.

Таким образом, в какой-то момент некий замысел становится *причиной* того, что Поллок решает впредь писать фигуры, да фигуры не какие-нибудь, а Распятия, Сошествия во ад и Страсти Христовы, причем писать для конкретного места, в котором единственным возможным решением может быть только черный оконный переплет. Я акцентирую здесь значение момента, причины и следствия лишь потому, что, по мнению Кармина, черно-белые фигуративные полотна могут найти объяснение в единой причине - проекте церкви, - а без этой причины они совершенно аномальны, необъяснимы, исключительны в контексте творчества Поллока. Все доказательство Кармина держится на одной-единственной причине, и он тщательно выстраивает декорации под свой сценарий.

Переломной датой служит 14 июня 1951 года. Поллок приходит на просмотр фильма Ханса Намута, посвященного его картине «Композиция № 29» - единственной у Поллока работе на стекле. После просмотра он ухо-

дит и, по сохранившимся свидетельствам, спрашивает у Тони Смита, возможно ли использовать тот метод, который показан в фильме, для изготовления окон в той церкви, проект которой он обсуждал со Смитом прошлым летом. Смит отвечает: да, возможно. Затем, по сценарию Кармина, Поллок на год погружается в написание фигуративных картин на религиозные сюжеты, которые должны были служить эскизами для окон. Следующим летом - в августе 1952 года - церковный проект прерывается, и Поллок - столь же стремительно, как начал, - прекращает работу над «окнами».

Одна-единственная, но значимая документальная подробность подрывает весь этот сценарий. Это письмо, которое Поллок написал Альфонсо Оссоріо 7 июня 1951 года, за неделю *до того*, как он увидел фильм. Здесь он пишет знаменитую фразу: «Было время, когда я писал черным по холсту, - в этих картинах проступали некоторые предыдущие мои образы», вполне определенно заявляя о том, каким настроением были вызваны к жизни эти работы. Он продолжает: «[Я] думаю, что беспредметников они беспокоят - а также молокососов, которые думают, что достаточно побрызгать краской на холст, чтобы получилось, как у Поллока»⁷.

Фигуративность черно-белых холстов (хотя вопрос о том, *насколько* они фигуративны, конечно, требует дальнейшего исследования) виделась Поллоку непрерывной во всем его дальнейшем творчестве и во всем, что это творчество вдохновляло. В нашем распоряжении не только признание самого Поллока о связи этих работ с «предыдущими образами», но и намек на то, что этими картинами он отвечал на продолжавшиеся уже три года обвинения, будто он рисует просто-напросто орнаменты - «узоры для обоев», «бессмысленная путаница линий и пятен», «непонятное содержание»⁸; такие ложные трактовки его творчества особенно сердили Поллока, если учесть, что «сюжету» он постоянно уделял особое внимание на всем протяжении своего творческого пути⁹. Эту обеспокоенность сюжетом, содержанием, значением он разделял с другими абстрактными экспрессионистами, что и отразилось в названии школы, основанной в 1948 году Ротко, Ньюманом, Стиллом, Мазеруэллом, Бэйзиотсом и Хэйром: «Сюжеты художников». Именно «сюжет» был предметом трения между ними и «беспредметниками» - сторонниками программной, механической абстракции, чьи произведения как раз нашим художникам казались работами с «непонятным содержанием» и некоммуникабельными.

Так что не только черно-белые картины были уже давно задуманы к тому моменту, как Поллок увидел фильм Намута, но и их фигуративность не является ни чем-то чуждым всему остальному творчеству Поллока, ни результатом внезапного появления иконографического замысла. Если еще учесть, что эти картины очевидно не являются модульными, они не совпадают ни по размеру, ни по формату, и поэтому их трудно представить как эскизы для неких упорядоченных архитектурных деталей¹⁰, оконная теория становится все более неправдоподобной. Как кажется, окончательно доби-

вает эту теорию тот факт, что в исполненной Смитом модели церкви, которую он использовал для (безуспешного) представления проекта зрителям в 1952 году, не предполагается никаких таких «окон».

Хотя рассуждение Кармина зависит от действительности технической причины (черные линии как оконный переплет) плюс причины тематической (христианская образность), *есть* все же некий тыл, в который Кармин может отступить, если оконная теория окажется несостоятельной. Этот тыл - утверждение, что Поллок очень даже мог сделать черно-белые картины как эскизы для росписи стен церкви, ориентируясь на прецедент - фигуративный проект Матисса для капеллы в Венеции¹¹. На раздраженный вопрос О'Коннора: «В чем причина внезапного возврата к фигуративности и какие причины могут поведать о его смысле?» Кармин отвечает, как бы обращаясь ненадолго к археологической интерпретации фигуративности в нескольких картинах, дабы продемонстрировать намеренный разворот в сторону иконографии. В таком театре намерений Поллок, как оказывается, копирует не только композицию «Распятия» Пикассо 1930 г., но и его причудливую иконографическую схему, названную «уникальной в иконографии модернистской живописи и в иконографии христианства»¹². Если верить Кармину, от этого тщательного (не следует ли нам назвать его научным?) исследования картины, которую он никогда «живьем» не видел, Поллок переходит к созданию серии религиозных картин, в которых иконографические элементы - схематизированные св. Иоанн, Мария Магдалина, скорбящая Богородица, центурион - используются, подобно шахматным пешкам на доске будущей церкви, для создания различных сцен Распятия, Сошествия во ад, и - как указано в комментарии «Композиции № 14» 1951 г. - Страстей Христовых.

Такой образ действия мы вправе приписать художнику-маньеристу, перерабатывающему фигуративные элементы Микеланджело, или Пуссену, комбинирующему фрагменты канонического античного репертуара. Мы можем предположить, что так поступали академические художники XIX века. Но можем ли мы в самом деле представить себе, что такое методологическое предпланирование, копирование и перемещение использовал Поллок в 1951 году? Кармин не только приписывает художнику метод работы, абсолютно чужеродный его технике набрызга как знака спонтанности и импровизации (по словам самого Поллока, этот метод не оставляет места для подготовительных набросков, для заранее задуманного формата: «Я не работаю с набросков, не делаю этюдов, эскизов и предварительных рисунков для окончательной картины. Сегодня я считаю, что живопись - чем более она непосредственна, чем более пряма, тем больше возможности ... высказывания»¹³), но *осознанно*, преднамеренно приписывает Поллоку то, против чего он был настроен самым яростным образом: иллюстрацию. Поллок постоянно боролся с самой идеей иллюстративности. Летом 1951 года - как раз когда, по версии Кармина, он должен был работать над большой карти-

ной, изображающей снятие с креста, причем композиция ее заимствована из картины Пикассо, которую он, видимо, изучал по маленькой репродукции, - Поллок по радио заявлял: «Современный художник работает с пространством и временем и выражает свои чувства, а не иллюстрирует»¹⁴. А в недатированной записке, найденной в записях Поллока и похожей на обращенный к самому себе манифест, подчеркнуты слова: «Никаких набросков!» и повторяется увещание: «Опыт нашего века в живописи - не иллюстрация опыта - (но эквивалент)»¹⁵.

Вспомним, что в рассуждениях Кармина «Распятие» Пикассо играет роль главной причины. По Кармину, фигуративность Поллока основывает-



Пабло Пикассо. *Распятие*, 1930 г.

ся на модели Пикассо, которую можно использовать для расшифровки того, что иначе предстает некой крайне противоречивой совокупностью. В самом деле, ученые, весьма тщательно изучавшие творчество Поллока, на удивление разноречиво истолковали фигуры, которые Кармин счел религиозными. Там, где в данной конкретной картине Кармин видит распятого Христа, О'Коннор с той же очевидностью видит обезьяну (самку)¹⁶. Чтобы аргументы Кармина смогли убедить нас, нам придется согласиться с особым методом, который он приписывает Поллоку, - иначе «Распятие» Пикассо не может служить разгадкой¹⁷. Похоже, здесь перед нами метод, не доступный никому - разве что историкам искусства, которые все чаще воссоздают картину эстетического метода на основе своих же собственных проекций¹⁸ -

Чтобы «церковь» Тони Смита служила мотивом для целого ряда событий в творчестве Поллока, необходимо установить отнюдь не случайную связь между Поллоком и церковным проектом, чтобы эта связь впоследствии согласовалась с реальными фактами из хронологии жизни Поллока. С этой целью Кармин создает еще один сценарий. Его первая сцена разворачивается летом 1950 года, когда Смит рассказал Поллоку об идее церкви, а впоследствии в обсуждении проекта, как предполагается, к Смит и Поллоку присоединился Альфонсо Оссорио. Финальная сцена происходит двумя го-

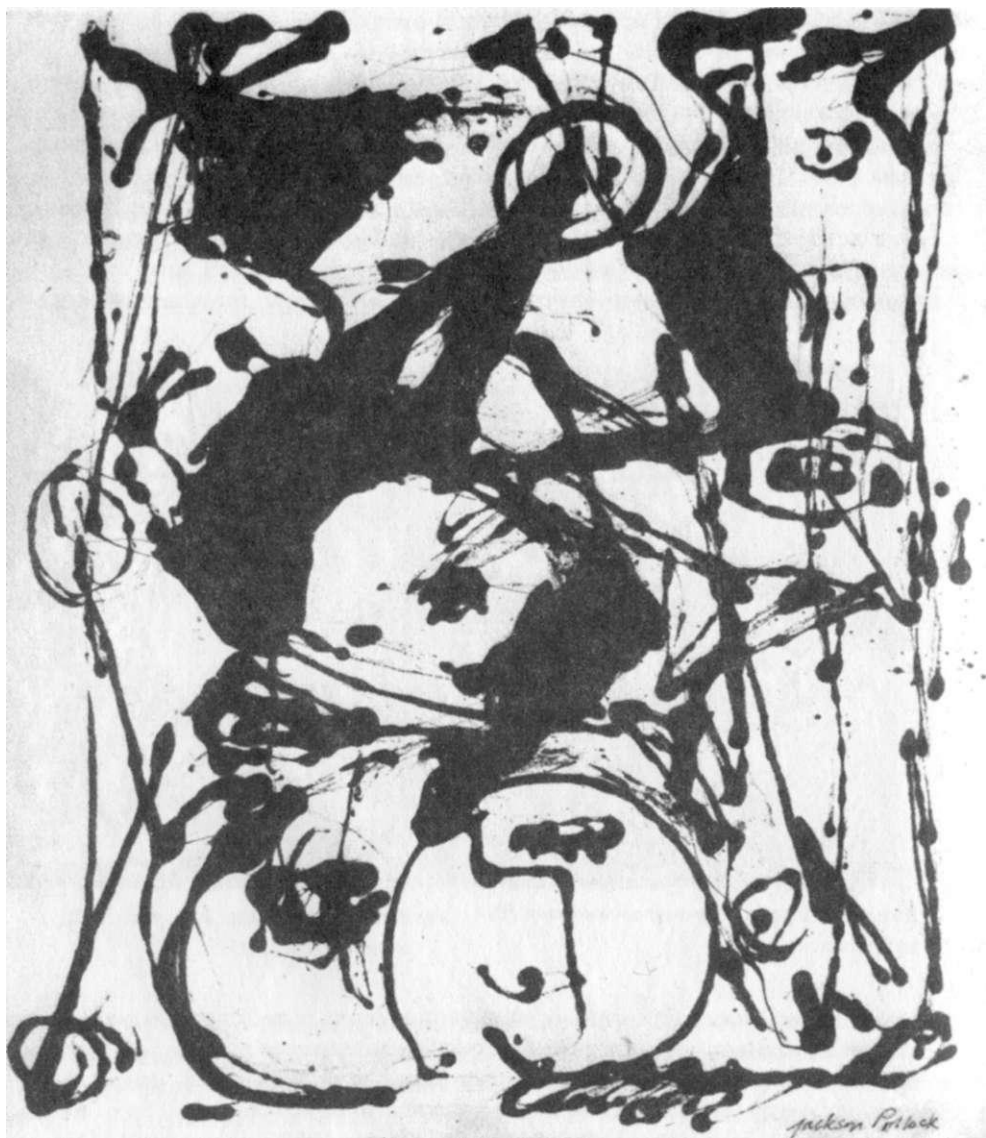


Джексон Поллок. *Черно-белая живопись III*, холст, масло, 1951 г.



Джексон Поллок. *Живопись № 22*, холст, масло, 1951 г.

дами позже, когда Оссорио приглашает в свою нью-йоркскую мастерскую группу католиков, симпатизирующих современному искусству, - и католики проект отвергают¹⁹. Для этой презентации использовались модель и чертеж, на котором были изображены план и профиль будущей церкви. Кармин считает, что чертеж был создан в «конце 1950-го - начале 1951 года», хотя никак не обосновывает это свое предположение. Однако *причина*, которая заставляет его указывать именно эту раннюю дату - более чем на год предшествующую первому показу чертежа, - ясна. Ни в устных свидетельствах, ни в рисунках не упоминаются ни предполагаемые «окна», ни стенные росписи. Поэтому чертеж необходимо подать как нечто, предшествовавшее откровению, которое испытал Поллок при просмотре фильма Намута, а



Джексон Поллок. *Черно-белая живопись II*, холст, масло, 1951 г.

также поллоковскому «решению» оформлять церковные окна. Дабы защитить свои аргументы, Кармин делит весь процесс работы над убранством церкви на три этапа. Первый этап начинается, когда Смит впервые озвучивает идею проекта - тогда еще чисто умозрительную, поскольку не было ни места постройки, ни заказчика. Намерение Поллока получить заказ на роспись стен подтверждено документально. В 1949 году Поллок писал своему дилеру, Бетти Парсонс: «Хочу заметить, что я собираюсь попробовать получить через агента несколько заказов на роспись стен... Я чувствую, что для меня сейчас важно расширить мои возможности в этом направлении»²⁰. Нетрудно представить, как Поллок вливается в замысел Смита. Интерес Поллока к церковному проекту выглядит еще более правдоподобно, если



Джексон Поллок. *Номер 14*, холст, эмаль, 1951 г.

учесть, что первоначально Смит собирался выставить *только* серию классических, огромных, во всю стену холстов Поллока, то есть как раз те картины, над которыми в тот момент (в 1950 г.) работал Поллок и которым он, к своему огорчению, не мог найти выставочного пространства²¹. В одном из своих интервью Поллок признается: «Мне кажется, что живопись сегодня начинает двигаться в направлении прочь от мольберта, в сторону чего-то вроде стены - к стенописи... [Некоторые мои холсты имеют] непрактичный размер - 9 x 18 футов. Но мне нравится работать с большими пространствами, и когда мне предоставляется такая возможность, я не задумываюсь, практично это или нет»²².

Однако согласие Поллока выполнить серию больших абстрактных картин и отдать их для украшения будущей церкви - это не то свидетельство,

которое могло бы подкрепить аргументы Кармина. Наоборот, смитовский замысел архитектуры, которая специально работала бы со свойственной классическому абстракционизму пространственно-световой средой, *противоречит* тому типу вторжения фигуративности, какой приписывает Поллоку Кармин. Кармину необходимы две вещи. Во-первых, нужно показать, что Поллок был увлечен данным проектом куда серьезнее, чем кто-либо ранее предполагал. Во-вторых, нужно показать, что план проекта был изменен после откровения, явленного Поллоку 14 июня 1951 года во время просмотра фильма Намута.

Аргумент в пользу сотрудничества Поллока со Смитом в работе над первоначальным вариантом убранства церкви - «плодом сотрудничества в самом полном смысле» - основывается на «спутанных линиях», которые Смит карандашом нарисовал на чертеже церкви, на ее потолочных модулях. Кармин уверен, что эти линии - проекция росписи потолка, и считает, что они говорят о «предполагавшемся участии Поллока». «Действительно, - пишет Кармин, - окончательная разработка внутреннего убранства церкви опирается на них в такой степени, что можно считать эти картины фактором, определяющим всю концепцию в целом, а не просто украшением, прибавленным к архитектурному пространству».

Но это все равно не доказательство. Кармин не знает, когда именно на недатированном чертеже были пририсованы эти спутанные линии. Это могло произойти когда угодно в те два года, что разделяют начало проекта и его представление на суд зрителей. Смит мог даже нарисовать их в последний отчаянный миг, когда понял, что его презентация вот-вот провалится. Разумеется, никакими свидетельствами не подтверждается, что Поллок собирался использовать потолок в качестве поверхности для экспонирования своих работ - тем более такой неподходящий потолок. В светлое время суток картины оставались бы неосвещенными, потому что огромное пространство, которого требуют эти работы, заслоняло бы дневной свет. Всякому художнику известно, что картина, помещенная в непосредственной близости от окна, становится не видна. Единственный случай, когда работа Поллока экспонировалась на потолке, - это выставка в галерее Джениса в 1954 году, где на потолке висела его картина «Белый какаду». Но туда она попала по инициативе Сиднея Джениса - он один занимался развеской, - и то потому, что в его галерее не хватало места для больших картин: когда Поллок и Краснер увидели картину на потолке, оба они сначала были ошарашены, а затем нашли это забавным²³.

Следующий шаг - после предполагаемого участия Поллока в проекте разработки внутреннего убранства церкви - это вторая стадия работы над проектом, когда он якобы предлагает (а Смит принимает) идею «окон» - Кармин признает, что нигде документально не подтверждается, будто Смит изменил свой план в соответствии с поступившим предложением. Единственный источник, на который ссылается Кармин, говоря об этой «стадии», -

это рассказ самого Смита: в 1978 году Смит рассказал Кармину о разговоре, который произошел между ним и Поллоком после просмотра фильма. Что бы мы ни думали о точности такого рассказа, здесь важно рассмотреть его в контексте других высказываний, сделанных Тони Смитом как очевидцем жизни и творчества Джексона Поллока. В период с 1969-го по 1971 год Уильям Рубин записал более двенадцати часов интервью со Смитом, пытаясь получить живой рассказ очевидца о творческом пути Поллока. В этих интервью Смит ни словом не упоминает ни о «Церковном проекте», ни о предполагаемом участии в нем Поллока. Этот пробел выглядит еще более красноречиво, если учесть, что Тони Смит читал книгу Рубина «Современное религиозное искусство и церковь в Ассизи», и уже в силу этого обстоятельства для Смита было бы естественно рассказать Рубину все, что он помнил о «Церковном проекте». Единственный раз, когда Смит упоминает хоть что-то близкое к церкви, настолько отклоняется от нашего предмета, что говорит само за себя. Смит упоминает свой замысел построить здание для хранения крупноформатных классических абстрактных картин, которое, по словам Смита, должно было бы выглядеть величественно, словно собор²⁴. Главное в этом воспоминании - во-первых, что в нем упоминаются классические работы Поллока, и, во-вторых, что слово «собор» служит здесь *метафорой* для некоего определенного ощущения пространства.

Далее, по сценарию Кармина, следует третья стадия. Она напрямую предшествует презентации проекта заказчикам в 1952 году, к моменту которой столь богатые планы возможного участия Поллока в проекте загадочным образом увяли. Кармин пишет: «Теперь в одном зале (?) должны были помещаться картины Поллока. Пять из них должны были быть новые работы, выполненные художником по заказу, а шестой должен был быть «Люцифер» - более ранняя брызговая картина 1947 года».

Вполне понятно, что Кармин сопровождает упоминание о поллоковском «зале» вопросительным знаком. На чертеже Смита нигде не предполагается замкнутого зала. Однако не меньшее удивление могло бы вызвать и предположение объединить в одном зале огромного красочного «Люцифера» и черно-белые полотна, над которыми работал Поллок в 1952 году. Здесь мы снова сталкиваемся с несоответствиями, вытекающими из карминовской гипотезы о сотрудничестве двух художников, причем не только из самого карминовского повествования - которое так курьезно заканчивается ничем, - но и из драматической нелепости, когда из соединенных с самой благородной целью усилий живописи и архитектуры в конце концов получается полное концептуальное несовпадение (несовпадение архитектуры и живописи, а также несовпадение живописи и живописи).

Предварительный чертеж церкви, исполненный Тони Смитом где-то между 1950-м и 1952 годами, - не первый опыт работы Смита с религиозной архитектурой. Вскоре после своего переезда в 1945 году из Калифорнии на Восточное побережье, Смит проектировал часовню в Провинстаун-

не по заказу живописца Фрица Бульмана²⁵. В проекте эта часовня была составлена из шестигранных модулей и держаться должна была на внешних колоннах. Шестигранный модуль и здание, поднятое над поверхностью земли, были константами архитектурной мысли Смита в период с 1945-го по 1950 - 1952 годы. Частично это связано с целью, которую ставил перед собою Смит в архитектуре - создать совершенный, универсальный язык формы, в котором архитектура играет роль проводника в абстрактный опыт Духа. Для всех архитекторов, начиная с Ле Корбюзье, поднять здание над поверхностью земли было общепринятым способом заявить о формальной независимости этого здания. Следующим этапом должен был стать универсальный модуль; шестиугольная ячейка, которую Смит использовал в своих церковных проектах, была в его представлении пределом, до которого



Джексон Поллок. *Белый какоду: номер 24А*, холст, масло, эмаль, 1948 г.

могла прийти архитектура - которой все же необходимо сохранить в себе полы, потолки и двери - в стремлении к тотальной симметрии. (Тетраэдр мог бы играть роль совершенной замкнутой продуктивной формы только в скульптуре.)

Завоевание, которое совершает Смит в своем проекте, заключается в едва заметном нарушении «универсального пространства», присущего модернистской архитектуре с ее тяготением к открытому плану. «Универсальные пространства» Миса ван дер Роэ не исполняют никакой функции. Это пространственные рамки, в которые можно вписать все что угодно. Церковь Смита - это почти такой же открытый план, за тем небольшим исключением, что шестигранные модули позволяют ему привнести в систему определенные пересечения осей, при помощи которых ему удалось выразить литургичность в самой структуре здания. В результате получилась своеобразная смесь органического единства, основанного на сочетании частей, и концептуального единства, опирающегося на тотализацию зыбкого, наполненного светом пространства.

Зыбкое, наполненное светом пространство - это, разумеется, как раз то, что создает Поллок в своих больших полотнах. И именно эти полотна,

по всем свидетельствам, Смит собирался соединить со своим замыслом: два эстетических высказывания на тему преодоления материи и преодоления частностей должны были дополнять друг друга в некоем диалоге. Нетрудно представить себе условия этого диалога. В музеях Миса ван дер Роэ, задуманных автором как универсальные пространства, картины должны были крепиться на отдельно стоящих панелях. Питер Блейк в 1949 году спроектировал «Музей Поллока», и в его проекте точно воспроизводится замысел Миса, но выставляться в нем должны были только классические картины Поллока. И вот теперь, значит, Смит собрался поместить в церкви шесть классических Поллоков, в том числе «Люцифера» (это была любимая картина Смита). Ли Краснер вспоминает, что картины предполагалось разместить по отдельности в пространстве (или, может быть, повесить) так, чтобы вместе они образовывали шестиугольник; это не описанный Кармином «зал», но некое священное пространство, визуальный смысл которого переключался бы с религиозным чувством, вдохновившим Смита на создание церкви, и придавал бы ему иное, новое звучание²⁶. Нет причины думать, чтобы Смит когда-либо отступил от этого замысла.

«Это не хаос, черт побери!»

Что значит выступать против иллюстрации? И еще более важен вопрос: что значит называть себя художником-абстракционистом, который тем не менее работает с сюжетом? Тезис, гласящий, что абстрактное искусство создает визуально-вербально-звуковой «эквивалент» опыта, в ходу еще с конца XIX века. Как мы видели, Поллок также использует категорию «эквивалента». Однако он знал, что для многих понятие абстракции и понятие сюжета внутренне несовместимы. В 1950 году, отзываясь о статье в журнале «Нью-Йоркер», он произнес слово, которое не оставляет никаких сомнений относительно его позиции – даже на уровне простого «или – или». «Я решил прекратить множить путаницу, – говорит он в ответ на вопрос, почему он дает своим картинам номера, а не названия. – Абстрактная живопись абстрактна. Она вам противостоит»²⁷.

Проблема, конечно же, в том, что рассуждать на уровне «или – или» значит исказить саму суть абстрактного искусства. Больше всего на свете абстракционист боится сделать *просто* абстракцию, абстракцию, лишенную сюжета, бессодержательную абстракцию, имя которой – и имя это употребляли с презрением все, от Кандинского и Малевича до Поллока и Ньюмана, – попросту *узор*.

Поллока часто обвиняли в том, что вся его живопись не что иное, как узоры, настолько часто, что Клемент Гринберг начал свою рецензию на выставку Поллока 1948 года с едкого замечания: «Я уже слышу: «узоры для обоев», – после чего перешел к анализу картин Поллока и защите их. И нам

известно, что это расхожее обвинение, неспособное ни уловить сюжет подлоковых работ, ни даже увидеть, что в этих работах вообще *есть* сюжет до крайности огорчало художника.

Причина, по которой упомянутое Ньюманом «большинство людей» вынуждено редуцировать пару «абстракция/сюжет» до простого «или - или» в том, что для большинства людей произведение искусства - это картина, а сюжет - это то, что на картине изображено. Собака, пейзаж или черный квадрат - это картины. Это то, *о чем* эта картина. То есть картина, на которой ничего не изображено, не может быть картиной о чем-то. И, по той же логике, серьезное искусство не может быть ни о чем.

Однако художники первой волны чистой абстракции в XX веке ставили перед собою цель - и цель куда как серьезную - именно изобразить Ничто. Прописная «Н» в «Ничто» говорит об этой абсолютной серьезности. Единственной философией, вдохновлявшей когда-либо Мондриана и Малевича, было гегельянство и гегелевская идея, что искусству отводится свое особое место в развитии Абсолютного Духа. Стремление изобразить Ничто подогревалось мечтой научиться изображать Ничто, то есть само бытие, очищенное от всех его качеств, которые тем или иным способом материализуют или ограничивают его. Очищенное до такой степени бытие тождественно Ничто. На этом тождестве зиждется гегелевская диалектика. Стремиться изобразить диалектику в действии - амбиция не из маленьких. Мондриан на каждой написанной им странице поминает Гегеля. Его тезисы о «динамическом равновесии» преобразуются в великое условие его сюжета, который иначе называется «становлением». Это искусство невозможно понять, не зная в полной мере абстракции, действующей в логике Гегеля.

Но как можно изобразить Ничто? Понятно, что первый возможный ответ - попробовать подойти к Ничто со стороны линейки противоположностей, где в каждом члене каждой пары противоположностей максимально сведен на нет его позитивный (ограниченный, материальный, означающий) статус. Такая стратегия довольно близка первым опытам структурной лингвистики, в которых значение понимается как простое производное от противоречия. Значение реализуется не как результат позитивного статуса *a*, но лишь как отношение *a* к *b*; и в этой системе, которую Соссюр называет системой «различий *без позитивных* элементов», правильнее было бы характеризовать *a* как не-*b*²⁸. В словах Малевича: «Квадрат есть выражение бинарной мысли... Бинарная мысль различает между импульсом и отсутствием импульса, между единицей и ничто»²⁹ - мы различаем попытку описать способы означения, доступные абстрактному искусству: означение, которое производят отношения чистого различия. Ничто, рождающееся из этой игры противоположностей, из этого структурирования различий, абсолютно неизобразимо.

Искусствоведческая литература, все заметнее увлекающаяся изобразительной теорией искусства, не может смириться с гегелевским сюжетом.

Поэтому считается, что Малевич на своих полотнах изображал иконы, а Мондриан изображал теософские графики, или эзотерические символы, или созвездия³⁰. По логике изобразительной теории, если убрать из творчества этих художников иконографические образы и референты, к которым эти образы отсылают, то данных авторов можно рассматривать только как «формалистов». Здесь простое действие «или - или» позволяет нам заглянуть в бездну невежества, где Гегеля путают с «формализмом».

Вторая большая волна абстрактного искусства - послевоенные живописцы, в первую очередь абстрактные экспрессионисты, - инстинктивно чувствовали эту тематику Ничто, это диалектическое означаемое. Обобщая условия такого чувства, Мейер Шапиро писал:

Художники пришли к мысли, что главное - ...то, что каждому произведению искусства присущ свой индивидуальный порядок связности, присущи единство и необ-



Джексон Поллок. *Летнее время: номер 9А*, холст, масло, эмаль, 1948 г.

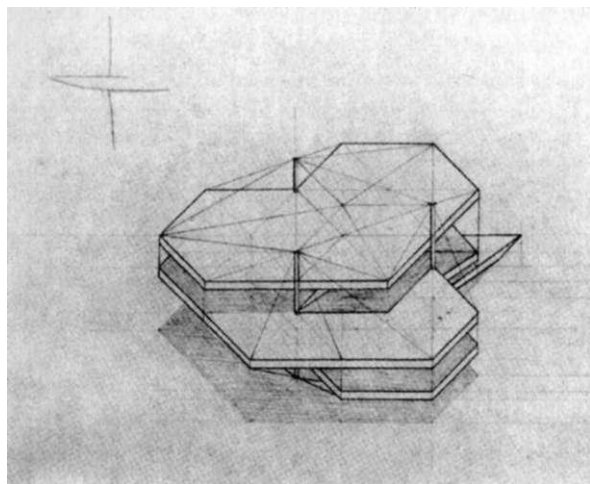
ходимость, определившие его структуру, вне зависимости от использованных в нем форм... в живописи случайное превращается в порядок, но в такой порядок, в котором сохраняется некий аспект первоначального беспорядка как манифестация свободы³¹.

Это он называл «становлением» произведения искусства.

Главные работы Поллока, как и главные работы Мондриана, построены на структуре противоположностей: линия в противоположность цвету; контур в противоположность пятну; материя в противоположность бестелесному. Возникающий в них сюжет - это условное единство тождества противоположностей: когда линия становится цветом, контур становится пятном, а материя превращается в свет. Поллок описывал это как «энергию и движение, ставшие видимыми»; Ли Краснер говорила о «пространстве без рамок». Самые серьезные критики Поллока описывали эту структуру со всем возможным тщанием и красноречием.

В таких устремлениях нет ничего «формалистского». Их предмет, их сюжет - процедуры абстрактной логики - содержали в себе также и психологизм или хотя бы условия для психологизма, лишенного определенности, словно сон, полный ощущений, но лишенный образов. К приведенному выше определению своего искусства Поллок добавляет: «воспомина-

ния, застывшие в пространстве»³². Втягивание «образа» в диалектическую структуру, когда застывшие в пространстве воспоминания становятся настолько же абстрактны, как и все остальное, присутствует повсеместно у Поллока. Не только контур *как таковой* (то есть формальный способ изобразить фигуру) является главным визуальным средством в искусстве Поллока зрелого периода; но, что для нас важнее, не было ни одного года (может быть, за исключением 1950-го), когда он не работал намеренно с бинарной оппозицией «фигура/не-фигура», то есть не наполнял бы линейную матрицу даже своих больших классических картин некой особой, не-



Тони Смит.
Проект часовни
Фритца Балтмана,
ок. 1945 г.

специфической фигуративностью. Достаточно вспомнить его «Лето» (1948), или «Из паутины» (1949), или «Серый цвет океана» (1953). Помимо этого Поллок переписывал некоторые фрагменты картины после того, как она в целом была готова, его техническая изобретательность доходила до того, что он вырезал определенные формы в грунте холста, а также пользовался коллажными элементами, вырванными из абстрактных линейных рисунков.

Период с 1951 по 1952 год, когда были созданы черно-белые картины, не выпадает из творческого пути художника. И конечно, в то время, когда были выполнены эти картины, никто не воспринимал их как признак такого выпадения³³. Наоборот, они лишь увеличивают структурирующую силу поллоковских приемов: словно бы такой, более содержательный смысл присутствия образа - каким бы зыбким и неопределенным ни был этот образ - акцентировал извечное присутствие «сюжета»³⁴. В этом смысле черно-белые полотна противостоят подходу с позиции «или - или», в соответствии с которым абстракция непременно должна быть бессюжетной - то

есть быть узором, - а сюжет должен быть изображением чего-то вещественного. Поллока такое «или - или» приводило в бешенство: «Это не хаос, черт побери!»

Разумеется, именно на ситуацию «или - или» ориентируется как Кармин, так и О'Коннор, утверждая наличие разрыва между «классическим Поллоком» и черно-белыми полотнами. О'Коннору этот разрыв представляется, несомненно, более драматичным, чем Кармину с его неоднозначным отношением к классическим поллоковским работам. С другой стороны, взгляды О'Коннора на большие классические абстракции Поллока целиком и полностью редуктивны. О'Коннор называет эти холсты «чистой декоративной абстракцией»³⁵. Однако ощущение различия, разрыва требует своего объяснения, а оба исследователя единодушно отождествляют объяснение с «причиной».

Искусство и действие: о причинах в истории

Стремясь найти ответ на свой вопрос о причине, Фрэнсис О'Коннор ищет также и методологическую модель. В своих поисках он обращается к книге «выдающегося йейльского историка» Питера Гэя «Искусство и действие: о причинах в истории. Мане, Гропиус, Мондриан». Это исследование, в котором главной причиной, определившей творчество Мондриана, называется подавленная сексуальность, - конечно, модель весьма сомнительная. Не только потому, что предложенная в нем интерпретация модернистского искусства удручающе скудна, но еще и потому, что категория «причины» в нем используется так, словно бы она не составляла никакой проблемы для историков.

История искусства как наука возникла в эпоху серьезных дебатов о том, насколько правомерно употреблять категорию причинности в исследовании человеческих действий. В 1880-х годах Вильгельм Дильтей резко критиковал применение позитивистской методологии в науках о культуре - психологии, антропологии, политической экономии, юриспруденции, истории, эстетике и филологии. По его мнению, понятие причинности неприменимо в сфере гуманитарного знания и предлагает объясняющую модель, абсолютно нерелевантную своему предмету. «Психические и психологические факты, - пишет Дильтей, - лежат в основе не только теории личности, но также и систем культуры, равно как и внешней организации общества, и на них же опирается историческое исследование и анализ на каждой своей стадии. Поэтому только эпистемологическое исследование, направленное на то, «как», каким образом они нам даны и какими внешними свидетельствами подкреплены, может положить начало методологии гуманитарных наук»³⁶. Вёльфлин в 1885 - 1886 годах учился в Берлине у Дильтея. Из общения с Дильтеем он вынес, в частности, убеждение, что историю необходимо рассматривать не с позиций *причины*, а с позиций *функции* -

функции, которая в алгебре используется для описания переменных и отношений, возникающих между членами уравнения.

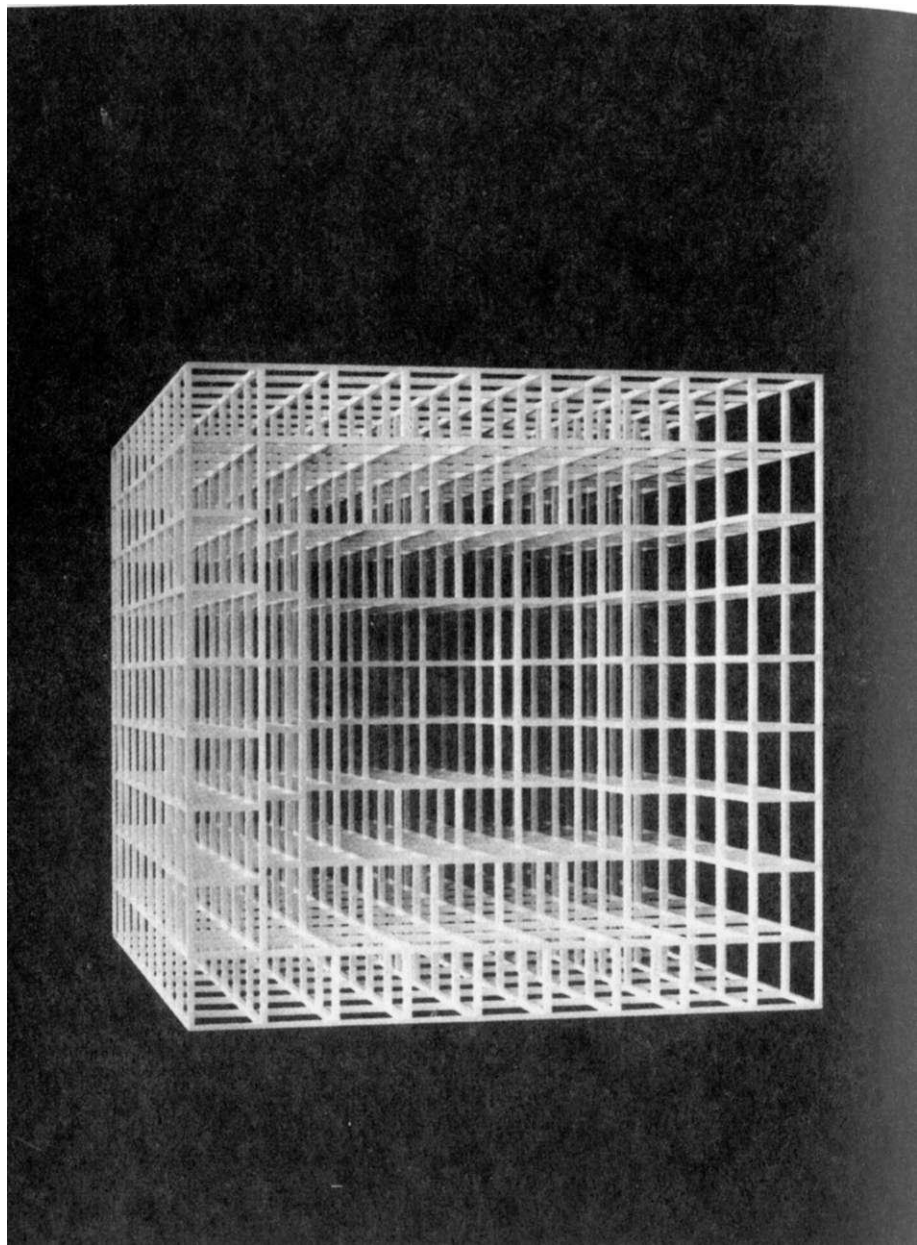
Сегодня позитивистская история искусства переживает подъем. Иногда ученые тщательно выстраивают аргументы в пользу своего метода - как например, Гомбрих, приводивший «Нищету историцизма» Карла Поппера (яростную полемику с Дильтеем) как аргумент в пользу применимости естественнонаучной методологии для описания изменений в сфере эстетики. Однако по большей части вопросы методологии вообще не обсуждаются и история искусства продолжает существовать так, словно бы ничего не происходило в историографии, словно бы не было ни вопросов, ни серьезных исследований проблематики причинности.

Здесь не место начинать дискуссию на эту тему - дискуссию, которая грозит быть долгой. Необходимо лишь отметить, пусть даже очень кратко, резкую критику, которой сегодня многие историки подвергают категорию причинности и которая у Мишеля Фуко звучит следующим образом:

Действительно, традиционная история видела свою задачу в определении отношений (простой причинности, цикличности, антагонизма и проч.) между фактами и датированными событиями: речь шла о том, чтобы уточнить место элемента в уже установленных рядах. Сегодня проблема состоит в установлении и переустановлении рядов, в определении элементов ряда, в строгом разграничении отношений, характерных для каждого данного случая, в выведении закона и, помимо всего прочего, в описании связей между различными рядами и последовательностями с целью создания их «матрицы». ...Таким образом, вместо непрерывной хронологии разума, неизменно направленного к своим основаниям и направляющего нас на поиски недостижимого истока, порой возникают весьма краткие очередности, восстающие против единого закона, обладающие каждая своим особым типом истории и несводимые при этом к общей модели открытого, развивающегося и памятующего о себе сознания³⁷.

Причина - это весьма специфический двигатель; он заставляет мысль двигаться в заданном направлении. Если рассматривать исторические проблемы сквозь призму причин, то всегда найдутся какие-нибудь обрывки со свалки истории, обрывки, которые можно попытаться пустить в дело: например, всегда будут «церковные проекты», для которых всегда можно будет изобрести несуществующие окна.

Нью-Йорк, 1982



Сол Левитт. *Floor Piece № 4*, раскрашенное дерево, 1976 г.

При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

Виктор Шкловский
«Искусство как прием»¹

Возьмем три документа: во-первых, статью критика Дональда Каспита под названием «Сол Левитт - Как выглядит мысль»; во-вторых, книгу писательницы и художницы Сюзи Гэблик «Прогресс в искусстве»; в-третьих, статью критика Люси Липпард в каталоге ретроспективной выставки Сола Левитта в нью-йоркском Музее современного искусства (МОМА).

В своей совокупности эти тексты представляют ряд утверждений, которые первоначально относились к творчеству конкретного художника, но которые могут касаться и более широкого контекста абстрактного искусства в целом. Собственно, эти утверждения объявляют, к чему стремился и чего достиг абстракционизм. Абстракционизм, заявляют все три автора вместе, служит триумфальной иллюстрацией той силы, которой обладает человеческий разум. Но - спросим мы - чем еще может служить Концептуальное Искусство?

Каспит уже в названии своей статьи проговаривается о ее главной теме. «Как выглядит мысль» - вот что видим мы в модульных структурах, решетках и клетках, развивающихся сериях, изобилующих в скульптуре Левитта. Для Каспита мысль есть дедукция, умозаключение, аксиома. Мысль есть движение, вычленяющее из многообразия опыта его центральный, организующий принцип; мысль есть деятельность трансцендентального субъекта. Каспит пишет:

У Левитта отсутствует оптическая индукция; существует лишь дедукция, и она проводится по правилам, имеющим аксиоматическую ценность, хотя созданное в соответствии с этими правилами произведение выглядит сырым и нелогичным.

Далее он продолжает:

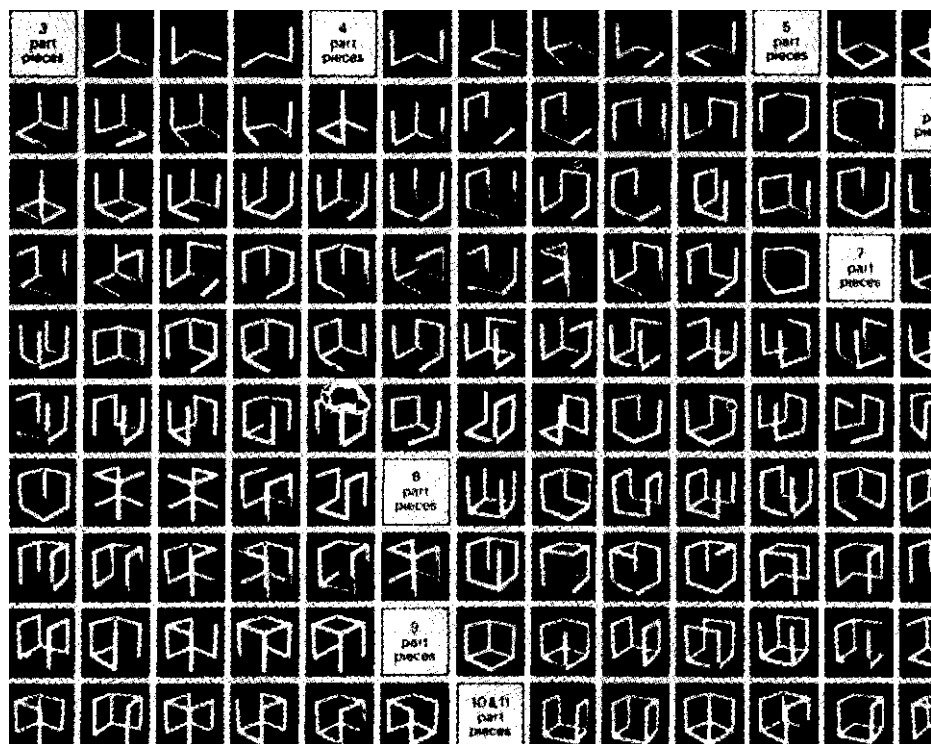
Рационалистический, детерминистский абстракционизм напрямую вытекает из большой западной традиции, которая проявилась и в античности, и в культуре Возрождения, - из традиции искать основания разума при посредстве математики. Эта традиция по сути своей глубоко гуманистична, ибо она обожествляет человеческий разум, а причиной такого обожествления служит способность разума к математике².

Произведение Левитта, в котором, по мнению Каспита, происходит это обожествление человеческого разума, называется «Вариации с неполными разомкнутыми кубами» (1974). Это модульная сетчатая структура, состоящая из 122 ячеек, причем каждая ячейка является частью замкнутого ряда, организованного по принципу числовой последовательности. В каждой из ячеек куб присутствует лишь умозрительно - вначале в ячейках содержится только минимальная необходимая информация о нем (три перпендикулярные друг другу линии-ребра), затем появляется все больше недостающих граней, и в последней ячейке нашему взгляду предстает максимум информации о кубе (одиннадцать ребер). Длина стороны каждого модуля в этом ряду - 8 дюймов; все они нарисованы белым; все 122 каркаса собраны как бы на бесконечной горизонтали. Как сообщает нам Каспит:

зритель мысленно достраивает незавершенные кубы, додумывает недостающие ребра, испытывая при этом напряжение между реальным незавершенным и воображаемым завершенным кубом - между тем, что Кант называл явлением куба и идеей куба³.

Почти никто из писавших о Левитте не сомневается, что эти геометрические символы суть изображение Разума, демонстрация рационализма как такового. «Порой, - пишет один критик, - наиболее изощренные из этих конструкций напоминают всеобъемлющие философские системы, переведенные на язык чистой формы. Если кто и смог воспринять структурную красоту трактатов Декарта или, например, Канта и затем воссоздать эту красоту в визуальной метафоре, то это, несомненно, Левитт»⁴.

Конечно, некоторым читателям такого рода критики подобные заявления могут прийти не по вкусу. Им может показаться невероятным, чтобы в последней четверти XX века возникло искусство, прославляющее триумф картезианства, и чтобы именно тогда, когда едва ли не весь наш культурный опыт говорит нам о необходимости отказаться от фантазий о трансцендентальном субъекте, Левитт оказался бы в силах вернуть нам веру в силу чистого разума.



Сол Левитт. 122 вариации с неполными разомкнутыми кубами, 1974 г.

Ибо хорошо помню свое движение по морю и долгие часы без отмерей, но не помню возвращения, не вижу прибрежных бурунов, не слышу скрежета хрупкого дна о песчаный берег. Находясь у моря, я воспользовался случаем пополнить свои запасы камней для сосания. Да, на взморье я их значительно пополнил. Камни я поровну распределил по четырем карманам и сосал их по очереди⁵.

Однако чары человеческого разума покорили воображение многих современных теоретиков искусства, для которых абстракция - это непременно результат победного марша разума. Поэтому будет весьма поучительно рассмотреть то, что утверждают о Левитте, в контексте более широкого размышления о природе абстракции. Например, Сюзи Гэблик в своем «Прогрессе в искусстве» рассматривает всю совокупность мировой визуальной культуры в свете проблематики развития знания. А абстрактное искусство в этом свете предстает закономерным плодом определенного интеллектуального роста рода человеческого.

Если говорить совсем вкратце, Гэблик подразделяет историю искусства на три четко ограниченных периода, из которых первый вмещает в себя всю визуальную репрезентацию, появившуюся до изобретения линейной перспективы; второй, начинающийся в эпоху Возрождения, определяется господством перспективы, а третий - модернистский - возвестил приход абстракции. Из заглавия книги можно заключить, что автор видит эти периоды как стадии развивающейся прогрессии, когда каждая новая стадия превосходит и отменяет предыдущую. Моделью для этой идеи «прогресса в искусстве» выступает когнитивное развитие человека - оно начинается с самых ранних детских зачатков мышления и продвигается вперед, вплоть до самых сложных образцов операционального, формального рассуждения. Эту модель развития личности, заимствованную из трудов Пиаже, Гэблик проецирует на весь корпус мирового искусства и с этой позиции выстраивает историю стилей как некое усложнение - как процесс «эволюции», постепенно ведущий ко все более высокой интеллектуальной организации. «В истории искусства отразились фундаментальные образцы и принципы умственного роста», - пишет она⁶. То есть искусство Возрождения превзошло все предшествовавшие формы репрезентации, поскольку в нем использовалась аксиоматическая, дедуктивная по природе своей перспектива, так что пространство наличного мира объединялось на основе системы координат, не зависящей от «сырого» восприятия. Но модернистский период (начиная с кубизма) в когнитивном плане оставляет Возрождение далеко позади, поскольку он и его координирующие принципы целиком и полностью устраняются от реального мира. Тем самым модернизм выражает независимость всех дедуктивных и логических систем от процесса наблюдения. По мнению Гэблик, главным достижением абстрактного искусства является его свобода от притязаний наличной реальности и его стремление выражать то, что у Пиаже называется «формально-операциональной стадией» умственного развития человека.

Возникшую передо мной проблему очередности я решил сначала следующим образом. Допустим, у меня было шестнадцать камней, по четыре в каждом кармане (два кармана брюк и два кармана пальто). Я доставал камень из правого кармана пальто и засовывал его в рот, а в правый карман пальто перекладывал камень из правого кармана брюк, в который перекладывал камень из левого кармана брюк, в который перекладывал камень из левого кармана пальто, в который перекладывал камень, находившийся у меня во рту, как только я кончал его сосать.

Неудивительно, что «Прогресс в искусстве» вызывает такой бурный энтузиазм у защитников Левитта. Ведь книга, в которой проводится прямая параллель между «генетической эпистемологией» Пиаже и насчитывающей несколько тысячелетий историей эстетической деятельности человечества, неизбежно ставит Левитта и художников его поколения на «формально-опе-

рациональную стадию» развития, объявляя, будто они исследовали соотношения логики высказываний задолго до появления в искусстве даже чего-то близкого к этому. К примеру, Люси Липпард в своей статье для каталога выставки Левитта в MOMA объявляет, что то описание данного типа мышления, которое дает Гэблик, идеально точно подходит к творчеству Левитта. «Только «рефлексивный абстракционизм» Левитта, - считает Липпард, - полностью совпадает с этими теориями, только о его работах можно утверждать, что в них артикулируется «тот момент художественного мышления, когда структура ставит себя под вопрос и реорганизуется в соответствии с новым значением, *которое остается значением той же структуры*, но только возведенным на новый уровень сложности»⁷.

Таким образом, в каждом из четырех карманов оказывалось по четыре камня, но уже не совсем те, что были там раньше. Когда желание пососать камень снова овладевало мной, я опять лез в правый карман пальто в полной уверенности, что мне не попадется тот камень, который я брал в прошлый раз. И пока я сосал его, я перекладывал остальные камни по уже описанному мной кругу. И так далее.

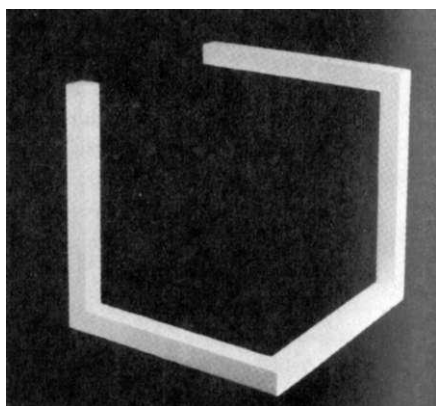
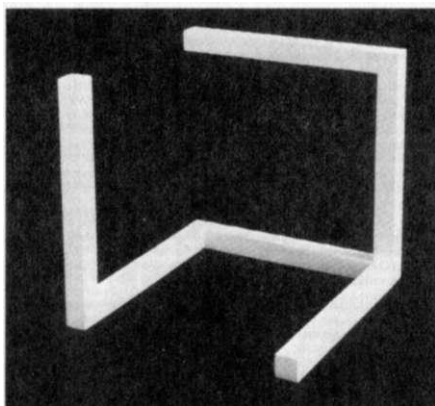
Назвав Липпард и Каспита защитниками творчества Левитта, я вовсе не имела в виду, что всякий, кто оспаривает их мнение, автоматически становится очернителем Левитта. Скорее, мне хотелось бы подробнее рассмотреть их специфическую стратегию защиты. Эта стратегия, вне всякого сомнения, черпает свою риторическую силу и психологическую энергию из реакции на враждебность, которую, как правило, встречают работы Левитта и сходных с ним художников. В замкнутом пространстве художественного сообщества, где Левитт считается современным классиком, эта враждебность чаще всего глушится, но вне его стен она звучит очень даже внятно. Белые клетки Левитта, сериями и поодиночке, для более широкой культурной публики и бессмысленны, и неприятны. Вообще, что они изображают? На этот вопрос существует приведенный выше ответ: они репрезентируют Разум. Освободившись наконец от обязательства изображать вещи из реального мира, художник изображает акт познания как таковой.

Но это решение удовлетворяло меня не вполне, ибо от меня не ускользнуло, что в результате исключительной игры случая циркулировать могут одни и те же четыре камня. В этом случае я буду сосать не все шестнадцать камней, а только четыре, одни и те же, по очереди.

Для этих критиков акт познания обладает конкретной формой. Если принять во внимание ссылки на Декарта и аллюзии на Евклидовы графики, ясно, что форма, которую принимает акт познания, как бы центрирует мысль: открытие этой формы есть открытие основного принципа, аксио-

мы, на основании которой можно просчитать все переменные в данной системе. Этот акт осознания, понимания идеи или теоремы одновременно и создаст систему, и объясняет ее. Центр рассматривается как нечто, что лежит внутри системы и на чем, собственно, и основывается единство системы; в то же время центр визуализируется как нечто, находящееся «над» или «вне» системы. Именно поэтому Каспит стремится связать идею чистой умопостигаемости, которую он считает главной целью искусства Левитта, с понятием трансценденции.

Ведь, независимо от вида циркуляции камней, я подвергался одному и тому же риску. Вскоре мне стало очевидно, что, увеличив число карманов, я тем самым увеличивал шанс сосать камни так, как я этого хотел, а именно, один за другим, пока число их не исчерпается. Будь у меня, например, восемь карманов вместо четырех, которые у меня были, тогда и самая изощренная игра случая не помешала бы мне со-



Сол Левитт. *Вариации с неполными разомкнутыми кубами* (фрагменты).

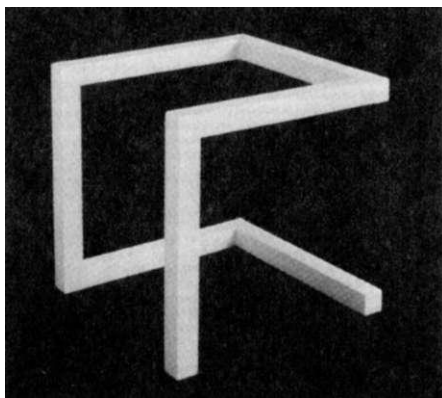
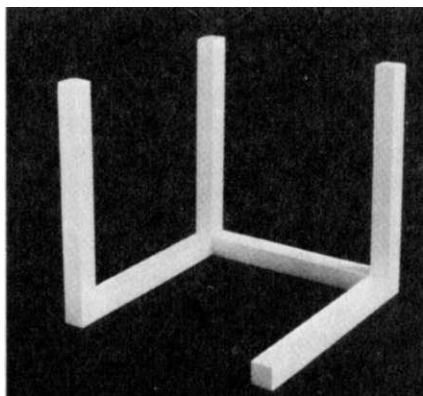
сать, по меньшей мере, восемь камней из моих шестнадцати, поочередно. Закрывая тему, скажу, что мне необходимо было шестнадцать карманов, чтобы получить желаемый результат.

Однако, описывая условия, при которых абстрактное искусство смогло бы освободиться от обязательства изображать мир, данный тип критики попросту подменяет старое обязательство новым. Абстрактное искусство больше не судят по тому, насколько верно оно передает внешний вид вещи; теперь его будут судить по тому, насколько оно соответствует другой обязательной модели. Доступная глазу реальность более не обладает привилегированным статусом в отношении произведений искусства; она более не составляет текст, который искусство должно иллюстрировать. Теперь логи-

ка создает «текст»; а пространство, путь в которое должно ныне открывать искусство, модель, которую оно должно «изображать» и в соответствии с которой его будут оценивать, есть Разум.

Разумеется, искусство Левитта не прошло бы испытания на верность Разуму. Левиттова математика слишком проста; его решения слишком не-изящны; формальные основания его творчества слишком разрознены и произвольны, чтобы позволить создать какую бы то ни было схему человеческого разума - чего вроде бы так хочется нашим критикам.

Долгое время это решение казалось мне единственным; без шестнадцати карманов, по одному камню в каждом, я никак не мог достичь поставленной перед собой цели, если, конечно, не поможет исключительное везение. Но если бы даже я сумел удвоить число карманов, разделив каждый пополам с помощью, допустим, нескольких булавок, учетверить их мне было бы не под силу. А городить огород ради каких-



то полимер я не собирался. Я так долго ломал голову над этой проблемой, что начал терять всякое чувство меры и повторял: «Все или ничего».

Как и большинство работ Левитта, «Вариации с неполными разомкнутыми кубами» имеют привкус навязчивой идеи. На огромной плоскости, которую не окинуть взглядом, строгими, но бессмысленными рядами расставлены 122 маленьких аккуратных разомкнутых каркаса, тщательно выкрашенных в белый цвет: выражение некоего безумного упрямства. Это вовсе не похоже на схемы Евклида, где аксиоматические отношения утверждаются только единожды, а разнообразие возможных следствий читатель волен додумать сам; не похоже это и на алгебраическую запись раскрытия математического ряда, когда формула используется именно для того, чтобы положить конец разворачиванию каждого члена ряда. В отличие от этого у Левитта при любом возможном случае пускается в ход генеративный прин-

цип. То, что происходит у Левитта, прямо противоположно тому, «как вглядит мысль», особенно если понимать мысль как классическое осуществление логики. Ибо такое осуществление - неважно, в графике или в символах оно выражается, - связано именно со способностью мысли укорачивать, обобщать, сжимать, уметь понять принцип организации бесконечной последовательности через два-три ее первых члена, обозначать огромные арифметические пространства при помощи всего лишь нескольких опорных точек, короче - использовать понятие «и так далее». Развертывающиеся серии и ряды Левитта не имеют ничего общего с экономичным языком математики. Им свойственна многословность, схожая с лепетом детей или бормотанием дряхлых стариков, а их отказ обобщать, использовать единственный пример, который дает представление о всей серии в целом напоминает лихорадочный отчет о происшедших событиях в виде череды почти идентичных деталей, соединенных между собою союзом «и».

И вот, когда я, в гневе и растерянности, смотрел, не отрываясь, на свои камни, прикидывая всевозможные варианты удвоения - все как один неудачные, и выжимал из сжатого кулака песок, который, просыпаясь между пальцев, снова возвращался на песчаный берег, да, именно тогда, когда я напрягал свой ум и тело, меня вдруг осенило, что я мог бы, пожалуй, достичь своей цели и без увеличения числа карманов или уменьшения числа камней, а просто принеся в жертву принцип симметрии.

Но работы Левитта не полностью подобны этим примерам. Ведь болтливость, детский лепет, судорожное заикание повторяющихся деталей обусловлены случайностью, неорганизованностью, отсутствием системы. А переизбыток частных у Левитта, его нагромождения почти одинаковых примеров сплошь подчинены системе и порядку. Как говорится, в этом безумии есть метод. В «Вариациях с неполными разомкнутыми кубами» перед нами предстает «система» упрямства, непоколебимый ритуал невротика, который со всей возможной добросовестностью, аккуратностью, скрупулезностью разворачивается в бездне иррационального. В каком-то смысле это рисование без причины, рисование, вышедшее из-под контроля. Когда одержимый навязчивой идеей невротик выполняет свои решения тех или иных проблем, эти решения кажутся нам безумными, и не потому, что они неверны, а потому, что в самой постановке проблемы происходит некое странное короткое замыкание линий необходимости.

Сейчас я искренне хочу верить и твердо в это верю, что для моей проблемы можно было найти и другие решения, еще и сейчас можно найти, не менее надежные, но гораздо более элегантные, помимо того, которое я попытаюсь сейчас описать. Я верю и в то, что, будь у меня побольше настойчивости, побольше стойкости, я обнаружил бы эти решения сам. Но я устал, устал и бесславно довольствовался первым же найденным решением, одним из решений этой проблемы.

Однажды Левитт объяснил: «Если я расписываю стену, мне необходимо иметь план, написанный на стене или на бумаге, потому что план помогает понять идею. Если у меня на стене будут просто линии, то будет непонятно, что в каждом пространстве содержится десять тысяч линий, поэтому я использую два вида формы - линии и объяснение линий. И еще остается идея, которая никогда не будет воплощена»⁸. Линии - это непосредственные явления, а то, что написано на бумаге, является не объяснением в смысле причины или интерпретации, но объяснением в смысле документального повествования или комментария - так экскурсовод рассказывает экскурсантам, какова высота данного конкретного дерева или за сколько лет река Колорадо проточила свое русло в скалах Гранд-Каньон. На бумаге записывается свидетельство настойчивости, изобретения, балансирующее над пропастью не-необходимости. И вдобавок, как любил повторять Левитт, «остается идея, которая никогда не будет воплощена».

Однако иногда мне кажется, что Левитт все же воплотил свою «идею». Например, в 1969 году он готовил выставку в музее канадской провинции Новая Шотландия и по этому случаю выслал туда пояснения к своим работам, в том числе заявление, которого так и не увидели зрители: «Произведение, в котором используется идея ошибки, произведение, в котором используется идея бесконечности: произведение разрушительное, произведение неподлинное...»⁹. Такие «идеи» основаны на порядке, не имеющем ничего общего с порядком математическим, дедуктивным, аксиоматическим. Если художник, создавая свою работу, использует «идею ошибки», то он отнюдь не иллюстрирует умозрительный или идеальный порядок - тот порядок, с которым критики Левитта упорно ассоциируют его искусство.

Не воспроизводя заново все те душераздирающие этапы, которые я миновал на пути к решению, вот оно, во всем его безобразии. Все (все!), что требовалось, это положить, например, начнем с этого, шесть камней в правый карман пальто, назовем его снабжающим карманом, пять в правый карман брюк и пять в левый карман брюк, всего дважды пять - десять, плюс шесть - шестнадцать, и ноль в остатке, то есть ноль камней в левом кармане пальто, который на время останется пустым, пустым от камней, естественно, обычное содержимое в нем остается, равно как и разного рода случайные предметы. В противном случае куда бы, по-вашему, я прятал овощной нож, серебряные ложки, рожок и прочие вещи, которые я еще не назвал да, возможно, и не назову?

Левитт действительно писал об идеях и о том, как ему хотелось связать идеи со своими произведениями, объявив, что «идея становится Машиной, которая производит искусство»¹⁰. Кроме того, он словно бы посягал на порядок более высокий, нежели простая визуальность, когда в двух заявлениях-манифестах, опубликованных в конце 1960-х, характеризовал свое искусство термином «концептуальное». После того как этот термин вошел в оборот, «кон-



Сол Левитт. *Приходи и иди*, 1969 г.

цептуальное искусство» превратилось в мячик, за которым тут же принялось бегать все художественное сообщество, все дальше углубляясь в территорию идеализма. Ни одна пифагорейская мечта не была чересчур возвышенной для этого искусства - любую оно могло воплотить посредством визуальной метафоры, посредством схематического выражения Реальности.

Однако в большинстве случаев «идеи» Левитта не стоит искать так высоко. Те идеи, от которых он не мог отказаться, - идеи разрушительные, они отражают бесцельность цели, они соединены с колесами машины, отключившейся от разума. Именно об этом Роберт Смитсон писал:

Левитт озабочен «концептами» парадоксальными, сбивающими с толку. Все, о чем думает, что пишет или что делает Левитт, бессвязно и противоречиво. «Изначальная идея» его искусства теряется в хаосе рисунков, расчетов и прочих идей. Все сдвинуто со своих мест. Его концепты - это тюрьмы, покинутые разумом¹¹.

Сам Левитт тоже именно об этом писал: «Иррациональные мысли нужно проводить в жизнь последовательно и логично»¹². Если следовать этой директиве, как это делает Левитт, то в результате получается противоположность идеализма. Получается абсурдный номинализм - его-то мы и видим в «Вариациях с неполными разомкнутыми кубами».

С этим все. Теперь я начинаю сосать. Следите за мной внимательно. Я достаю камень из правого кармана пальто, сосу его, прекращаю сосать и опускаю в левый карман пальто, тот, что пустой (от камней). Вынимаю из правого кармана пальто второй камень, кладу его в рот, потом опускаю снова в левый карман пальто. И так далее, пока правый карман пальто не опустеет (не считая его обычного и случайного содержимого), а шесть камней, которые я сосал, не перекочают, один за другим, в левый карман пальто.

Естественно, не Левитт первым занялся эстетическими манипуляциями в поле абсурдного номинализма. Они, эти манипуляции, встречаются повсеместно в минималистских произведениях с начала 60-х годов, и, конечно, изобилуют в литературе, наиболее любимой этой группой скульпторов и живописцев: во французском «новом романе» и у Самуэля Беккета. Говорить о том, что многое в Левитте суть черты его поколения, не значит приносить его искусство; скорее это значит помогать очертить реальную территорию, откуда это искусство черпает свое значение.

Абсурдистский номинализм, к примеру, в «Ревности» делает плоским голос рассказчика, когда тот, стремясь описать рощу банановых деревьев, занудно, упрямо, с прямо-таки садистским упорством описывает дерево за деревом. В результате, конечно, наше внимание отвлекается от рощи и переходит на сам голос рассказчика и его маниакальное упорство в подсчете деревьев.

После этого я делаю паузу, сосредоточиваюсь, чтобы не надеть глупостей, и перекладываю в правый карман пальто, в котором камней больше нет, пять камней из правого кармана брюк, которые заменяю пятью камнями из левого кармана брюк, которые заменяю шестью камнями из левого кармана пальто. Наступает момент, когда левый карман пальто снова пуст (от камней), а правый карман пальто снова полон (каменьями), и именно так, как мне требуется, то есть полон совсем другими камнями, не теми, которые я только что сосал. Тогда я начинаю сосать те, другие, камни один за другим и перекладывать их, по мере продвижения, в левый карман пальто, будучи абсолютно уверен, насколько можно быть уверенным в таком деле, что сосу уже не те камни, которые сосал недавно, но другие.

Эпизод с сосанием камней в «Моллое» - один из множества встречающихся у Беккета примеров, когда колеса машины по производству рациональности продолжают вращаться, хотя понятно, что предмет этой «мысли» целиком и полностью заключается в совершенстве самого процесса. В точности как танцовщицы в мюзик-холле проделывают красивый трюк, молниеносно перенося шляпу со своей головы на голову соседки. Никто не скажет, что шляпа - это идея; шляпа - это просто повод показать мастерство, как и «проблема» с камнями. Именно ироническое присутствие ложной «проблемы» придает этому выплеску мастерства его особую эмоциональную окраску.

ску, привкус абсолютной оторванности от мира с его целями и необходимостью, чувство шаткого равновесия над бездной иррационального.

Поколение Левитта единодушно считало ложную и лицемерную рациональность врагом искусства. Дональд Джадд говорил, что порядок, который он выстраивает в своих произведениях, - это «просто одно за другим» Моррис и Смитсон говорили о радости разрушать. В качестве способа выражения это поколение избрало каменное выражение лица, неподвижный взгляд, монотонный повторяющийся речитатив. Точнее, эти способы были изобретены в мире скульптуры. Это было удивительное десятилетие, когда предметы размножались и образовывали безумную, потенциально бесконечную цепь, каждое звено которой отвечало соседнему, - цепь, в которой все было связано со всем, но нигде не было у цепи начала.

Проникнуть внутрь системы такого искусства - возьмем ли мы Левитта, или Джадда, или Морриса - значит именно вступить в мир, лишенный центра, в мир подмен и перестановок, которые нигде не освящены откровениями трансцендентального субъекта. В этом кроется сила такого искусства, его серьезность, его современность. Приписывать этому искусству свойства, которые разрушают его содержание, которые подменяют сами основания, на которых оно зиждется, значит измышлять ложные оправдания для искусства - оправдания, которые предают это искусство и клеветают на него. Апория является для искусства Левитта куда более подходящей моделью, чем Разум; потому что апория - это скорее *дилемма*, нежели *вещь*.

Нью-Йорк, 1977

Система опыта не разворачивается передо мной, как если бы я был Богом, она проживается мною с определенной точки зрения; я не просто наблюдатель, я вовлечен, и то, что я воспринимаю ее с некоей точки зрения, делает возможным как ограниченность моего восприятия, так и его открытость в наличный мир как в горизонт любого восприятия.

Морис Мерло-Понти
«Феноменология восприятия»¹

С каких слов здесь, во Франции, должно начать описание творчества Ричарда Серра?² Как объяснить агрессивную красоту и технологическую брутальность его творчества публике, чье представление о прекрасном было сформировано в рамках совершенно иной художественной традиции и основано на совершенно иных критериях? Как объяснить подлинный смысл абстрактного творчества Серра читателю, для которого абстрактность художественного языка неизменно отождествляется с чистой декоративностью?

Ныне мы живем в эпоху культурной шизофрении. Художественный рынок и художественная пресса претендуют на интернациональность, на мировую гомогенизацию всего, что выставляется, коллекционируется и становится известным. Нас подводят к мысли, что свободное перемещение современного искусства из одной страны в другую есть выражение интернационального характера культуры и подтверждение универсальности эстетических критериев, концепций искусства, художественного видения.

Однако все это далеко от реальности. Вопреки нивелирующему воздействию массовой культуры, в безмолвном, неподвижном пространстве, разделяющем зрителя и произведение искусства, в пространстве, перекрываемом лишь зрительским взглядом, мы сталкиваемся с активным со-

противлением интернационализации культуры. Этот взгляд — продолжение одиночества зрителя, смотрящего на произведение искусства, одиночества, вдруг с особой очевидностью выявляющего природу его эстетических потребностей и проясняющего, чего же он ждет от встречи с прекрасным, что способно вызвать его интерес и привлечь внимание, каков его понимание соотношений искусства и ценностей, искусства и вкуса искусства и удовольствия. Причем, хотя художественные журналы и будут убеждать нас в обратном, представления эти укоренены в культуре, а коль скоро корни на разной почве произрастают по-разному, пространство, охватываемое пониманием зрителя, по-разному определяется в той или иной стране.

Отсюда возникает бестактнейший вопрос: можно ли построить интерпретацию творчества Серра на его противопоставлении работам Альберто Джакометти, избежав при этом как возражений самого Серра (которому работы Джакометти совершенно неинтересны и которые действительно не имеют прямого отношения к его творчеству), так и не сбив с толку французского читателя (для которого ничто не может быть более чужеродным, как эти две разновидности современной пластики - одна фигуративная, экспрессивная, богатая коннотациями; другая — абстрактная, смодулированная, ассоциативно бедная)? Выстроив этот диспозитив (*dispositif*) отталкивания — Джакометти/Серра, - мы приближаемся к пониманию присущих Серра специфических эстетических процедур, порождающих то, что может быть названо «абстрактным сюжетом».

Кроме того, использование метода диспозитива представляется плодотворным еще и потому, что он предполагает не только противопоставление творчества двух художников, но и обращение к некоему тексту, способному стать посредником между этими столь радикально отличными друг от друга разновидностями скульптуры.

Текст, о котором идет речь, - это «Феноменология восприятия» Мерло-Понти, книга, на которую стало принято опираться в анализе формальных решений послевоенного творчества Джакометти. Его вытянутые, лезвиеподобные фигуры, как бы проступающие из пульсации пластики, придающей их очертаниям зыбкую неопределенность, - эти фигуры часто трактуются в качестве скульптурной параллели феноменологической концепции реинтерпретации восприятия как неотъемлемой функции его интенциональности, как одновременно и причина, и следствие зрительского *prise sur le monde* (схватывания мира). В свете этого прочтения ни один из объектов не дан нам в нейтральности, как это признавалось ранее, а все они преобразуются расстоянием, с которого мы видим их, или невольно избранным нами углом зрения. Дистанция и точка зрения не прикладываются к объекту, а внутренне присущи его значению, подобно звукам, насыщающим наш язык всегда-уже-данным основанием смысла, исходно отделяя его от простых шумов и невнятного лепетания.

Разве человек, увиденный с расстояния 200 ярдов, не является меньшим по своим масштабам, чем если бы он был увиден с дистанции в 5 ярдов? — спрашивает Мерло-Понти читателя. — Он становится таковым, если я изолирую его от воспринимаемого контекста и измеряю его видимый масштаб. Однако в действительности он не является ни меньшим, ни равным: его масштаб предшествует любому равенству и неравенству; это тот же самый человек, увиденный издалека³.

Таким образом, являемая восприятию «информация» трактуется как набор значений, который вещи предъявляют некоей определенной точке зрения.

Схождение в одной точке и видимая величина — это не признаки или причины глубины перспективы: они присутствуют в ее переживании так же, как мотив, даже если он не артикулирован и отдельно не проговорен, они присутствуют в решении⁴.

И далее:

Они действуют не как магические «причины», создающие глубину, они подспудно мотивируют ее, поскольку они уже содержат ее в своем значении и поскольку то и другое уже является определенным способом рассмотрения дистанции⁵.

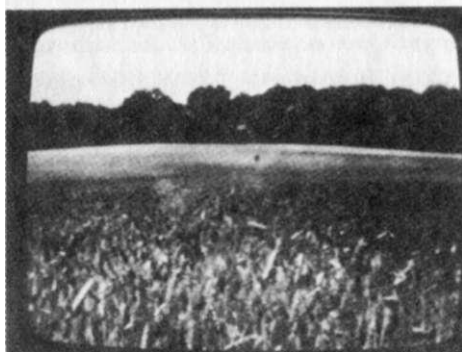
Это предложенное Мерло-Понти описание «определенного способа рассмотрения дистанции» и позволяло поклонникам творчества Джакометти утверждать, что «он открыл новое пространство творчества», что «он ввел изображение дистанции в трехтысячелетнюю историю скульптуры»⁶. Это присущее фигурам Джакометти изображение дистанции стало ассоциироваться с феноменологией, поскольку в ней усмотрели теоретическое описание взаимоотношений предмета и наблюдателя, видящего и видимое. Феноменология была истолкована как описание «смотрения издали», которое не может ни исчезнуть при ближайшем рассмотрении работы, ни быть упраздненным каким бы то ни было увеличением: объект был отмечен отделенностью от него зрителя, а скульптура представляла навсегда схваченное взглядом наблюдателя человеческое тело, запечатлевающая следы того, что знает быть увиденным другим с того места, откуда он смотрит. Считалось, что неотчетливость, удлиненность, фронтальность фигур Джакометти призваны быть метками, наносимыми пристальным взглядом наблюдателя, смотрящего издалека. Это прочтение, убедительно сформулированное Сартром в 1948 году в «Поисках абсолюта», прочно вошло в литературу по искусству и в течение 1950-х стало общим местом французской художественной критики⁷.

Однако в США эстетика экзистенциализма (будь то экзистенциалистская интерпретация творчества Джакометти или же чисто американского феномена *action painting*, т. е. «живописи действия») почему-то никогда не связывалась с проблематикой феноменологии восприятия. В силу того, что



Ричард Серра.

Сдвиг, 1970–72 гг.



в 50-е годы Мерло-Понти еще не был переведен на английский язык, считалось, что «человек-в-обстоятельствах» Сартра — это скорее моральный, чем воспринимающий субъект. «Феноменология восприятия» вошла в сознание американских художников с опозданием на двадцать лет, т. е. как раз тогда, когда американское искусство переживало радикальный пересмотр концепции абстрактной живописи.

Таким образом, поколение художников-минималистов, впервые открыв для себя книгу Мерло-Понти в начале 60-х, использовало ее прежде всего в критике своих непосредственных предшественников: Джексона Поллока и Клиффорда Стилла, Барнетта Ньюмана и Марка Ротко. Минималистов от французских художников 40-х отличало совершенно иное понимание понятия «до-объектного опыта» Мерло-Понти. Кроме того, они абсолютно иначе восприняли его высказывание:

В силу того, что переживание пространственности сопряжено с нашей включенностью в мир, то для каждой модальности этой включенности всегда будет существовать некая первичная пространственность. Когда, к примеру, мир ясных и артикулированных объектов уничтожен, наше воспринимающее бытие, отрезанное от это

го мира, воссоздает пространственность без вещей. Так случается ночью... Ночь не имеет очертаний, она сама прикасается ко мне⁸.

Так, для американцев «Феноменология восприятия» стала текстом, легшим в основу их собственной художественной программы — программы искусства последовательно абстрактного.

Этот контекст помогает нам лучше понять текст, написанный, в свою очередь, самим Серра по поводу его работы «Сдвиг», огромной скульптуры, создававшейся в течение двух лет (1970 — 1972) в сельском районе Канады на открытом поле площадью в 300 метров:

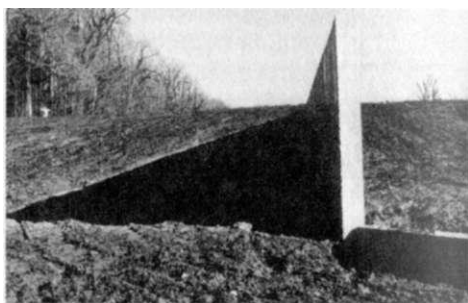
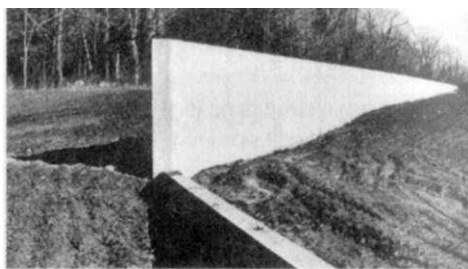
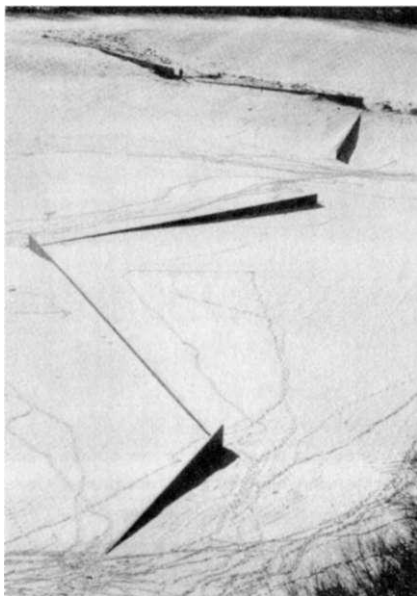
Это пространство, окруженное с трех сторон деревьями и болотом, простиралось на двух холмах, разделенных Z-образной низиной. Летом 1970 года, проведя здесь пять дней, Джоан и я по многу раз обошли его со всех сторон. Мы обнаружили, что два человека, расходящиеся в поле в противоположные стороны и не упускающие, вопреки искривлениям поверхности земли, друг друга из поля зрения, определяют таким образом топологические характеристики пространства. В результате границы этой развернутой в пространстве работы были заданы с учетом того расстояния, с которого два человека могут сохранять друг друга в поле зрения, а ее «горизонт» был выстроен таким образом, чтобы эта возможность взаимного видения ничем не была бы нарушена. Так, даже находясь на границах работы, ее общая пространственная конфигурация оставалась в полной мере доступной визуальному считыванию. Именно для того, чтобы гарантировать зрительному восприятию строгую линейную направленность, работа и приняла форму пересекающих поле и приподнятых над уровнем земли пластических блоков. Вопреки неровному рельефу поверхности — низины и двух холмов, — работа сохраняла правильный плоский «горизонт».

Предметом моего интереса в этой работе была диалектика восприятия места как целостности и восприятия поля по мере его прохождения. Результат — это способ измерения себя на фоне неизмеримости земли. ...Так как возвышающиеся блоки (шесть «стен» — конструктивных элементов работы) предстают в виде некоего горизонта, как бы врезанного в реальный горизонт и не совпадающего с ним, то они начинают напоминать ортогональные оси в перспективной системе измерения. Механистическое пространство эпохи Возрождения измерялось как нечто четко зафиксированное и неизменное. В свою очередь блоки соотносятся с постоянно меняющейся линией горизонта, и, как единица измерения, они оказываются абсолютно транзитивны: они возвышаются, понижаются, вытягиваются, выстраиваются в сложные ракурсы, сокращаются, сжимаются и поворачиваются. Линия как визуальный элемент с каждым интервалом превращается в переходный глагол⁹.

Эта работа Серра с момента возникновения ее замысла — от взаимного наблюдения двух человек, гуляющих по противоположным краям пересеченной местности и прилагающих все усилия, чтобы не потерять друг друга из виду, до ее кристаллизации в пластическую концепцию — сетку перспектив,

задающих внутренний «горизонт» (противопоставленный реальному), который в свою очередь будет постоянно определять чье-либо видение объекта через индивидуальное отношение к нему, и вплоть до самой идеи транзитивности этой взаимосвязи («возвышаются», «вытягиваются», «сжимаются», «поворачиваются»), — работа эта фиксирует развитие отношения зрителя к его собственному миру. И все это — с захватывающей естественностью — вытекает из «Феноменологии восприятия».

Все вышесказанное вовсе не означает, что в «Сдвиге» очевидно прямое



Ричард Серра. *Сдвиг*, Кинг-Сити. Канада, 1970–72 гг.

влияние текста Мерло-Понти. Скорее, за десять лет существования этих идей в американском контексте они предопределили понимание скульптуры как чистой игры перспектив. Пример тому — минималистские работы Дональда Джадда или Роберта Морриса, где абстрактные геометрические формы подчинены строго детерминированной позиции зрения. В этом контексте работа, образованная взаимно установленными «горизонтами» двух находящихся на расстоянии наблюдателей, была в определенном смысле интуитивным прозрением.

Разумеется, присущее эстетике «Сдвига» понятие «горизонта» крайне далеко от пластических идей, положенных Джакометти в основу его стоящих фигур, запечатлевших на себе знаки расстояния, с которого они «увидены». Там, где Джакометти в изображении предметного мира, и осо-

бенно в изображении человеческой фигуры, стремится воплотить присутствие дистанции, Серра пытается приобщиться к «до-объектному опыту». Он уверен в том, что обретение этого первозданного, до-объектного мира возможно лишь через использование формы, которая, оставаясь осязаемой и материальной, напрямую действующей телесность зрителя, остается тем не менее принципиально нефигуративной, иначе говоря, абстрактной.

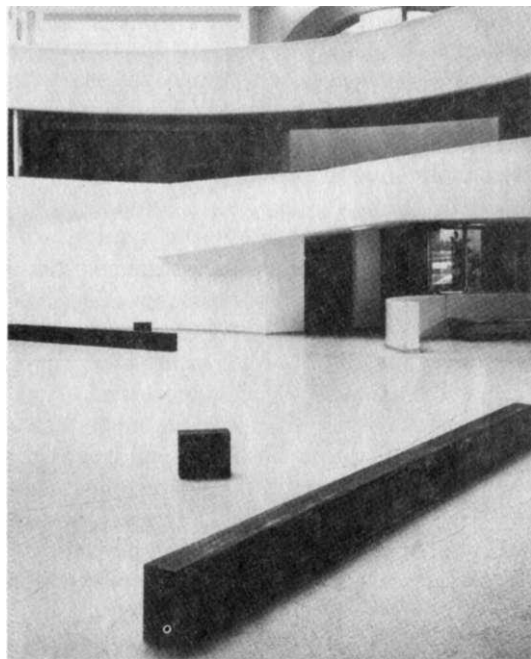
«Сдвиг» и являет собой практическое применение данной концепции абстрактного. Следуя вдоль конструкций Серра, наблюдаешь, как верхняя кромка стен последовательно и неизменно преобразуется. Сначала это линии, следуя которым можно увидеть другого человека, стоящего над ними и смотрящего вниз, что сохраняет таким образом представление о дистанции; потом, проследовав вниз, стены начинают возвышаться над тобой, «привязывая» тебя к земле. Похожие более на преграду, чем на перспективу, они усиливают физическое переживание занимаемого телом пространства. Не изображая ничего — вот вблизи реальная человеческая фигура, а там вдалеке дерево, — линейная/физическая сетка стен артикулирует как ситуацию, так и наполненную жизнью перспективу. И происходит это самым абстрактным из всех возможных способов: вращением глубины плоскостей.

Во вступительных главах «Феноменологии восприятия», намечая образ до-объектного мира, Мерло-Понти говорит о внутреннем горизонте объекта как сумме взглядов, направленных на него с разных сторон:

Когда я смотрю на лампу, стоящую на столе, я способен усмотреть в ней не только те качества, которые видны мне с того места, где я сижу, но также и те, что могут «видеть» камин, стены, стол. Обратная сторона моей лампы есть не что иное, как ее «лицо», которое она «показывает» камину. Следовательно, я могу видеть предмет только потому, что объекты формируют систему, или мир, и потому, что каждый из них относится к окружающим его предметам как к наблюдателям его скрытых аспектов, гарантирующих постоянство этих аспектов своим присутствием¹⁰.

Этот пассаж открывает главу под названием «Тело», и именно взаимопереплетенность «тыльного» и «фронтального» в системе значений возникающих между ними связей, данных в до-объектном опыте пространством тела, используется Мерло-Понти в качестве основы для некоей изначальной модели. Тело как до-объектное основание всего опыта со-относимости и связности объектов — это первый «мир», исследуемый в «Феноменологии восприятия».

Вращающиеся плоскости в «Сдвиге» — то внутренний, то внешний горизонт — оказываются таким образом синтаксическим маркером, эквивалентом (в системе абстрактного языка скульптуры) связи между «горизонтом» тела и горизонтом реального мира. Эта плоскость, хотя и пред-



Ричард Серра.

Другие и разные, 1973 г.

ставляется вполне геометрическим элементом, не имеет никакого отношения — в плане значения — к прозрачным плоскостям конструктивистской скульптуры или к висящим на стенах фронтальным полотнам беспредметной живописи. Плоскости конструктивистской скульптуры предназначены для создания иллюзии того, что они занимают некое схематическое пространство. Эти скульптуры часто сделаны из прозрачных материалов — стекла, целлулоида, открытой сети натянутых веревок, — и эта прозрачность материала является знаком «прозрачности», к которой художники стремились на уровне смысла: прозрачности и понятности объяснительной модели, которая обнажает суть вещей, выявляя их реальную структуру. Понятность целиком и полностью предназначена для того, чтобы «залить» собой конструктивистскую скульптуру, делая ее «прозрачной» для восприятия с любой точки зрения, будто она одновременно видна отовсюду в момент ее полного самораскрытия. Схематическая модель и ее проявляющая сила послужили конструктивистам для изобретения своего «абстрактного сюжета», который впоследствии был отдан ими науке и развивающейся технологии.

Плоскость в «Сдвиге» — неважно, насколько она геометрична, тверда или ровна, — предельно далека от конструктивистской плоскости с точки зрения значения. Конструктивистская плоскость стремится преодолеть «видимость» вещей и представить сам объект *геометрическим (geometral)* во

всех возможных ракурсах, как бы увиденным ниоткуда или, как говорит Мерло-Понти, таким, каким его видит Бог:

Для вездесущего Бога широта обзора тотчас же уравнивается с глубиной. Наши интеллектуальные и эмпирические усилия не дают нам никакой возможности обобщить человеческий опыт мира, они лишь говорят нам, как бы его мог помыслить Бог¹¹.

К плоскости «Сдвига» неприменимо понятие прозрачности, и не потому, что она в прямом смысле непрозрачна (сделана из бетона, наполовину зарыта в землю, сливается с густотой почвы), а потому, что она является частью системы, которая подтверждает следующее высказывание Мерло-Понти:

Смотреть на объект означает погрузиться в него, поскольку объекты формируют систему, где ни один из них не может проявиться, не скрыв при этом другие. Точнее говоря, внутренний горизонт объекта не может стать объектом без того, чтобы горизонтом не стали и окружающие объекты. Видение, таким образом, это двойное действие¹².

Плоскость «Сдвига» предъявляет одновременно и плотность тела, и плотность мира, а также подвижное взаимное сопряжение, укорененное в самой основе зрительного восприятия. Зритель произведений Серра, в отличие от зрителя конструктивистской скульптуры, никогда не предполагается неподвижным. Он всегда находится в движении, даже если это всего лишь постоянная вибрация микромускулов, являющаяся телесным условием бифокального зрения. Перекидывание мостов между телесным горизонтом и горизонтом мира, эта абстрактная транзитивность — «выстраивания в сложные ракурсы», «сжатия», «сокращения», «поворачивания» — должна рассматриваться как основное содержание «Сдвига».

Взаимная переходность видящего и видимого, их воздействие друг на друга, когда они меняются местами в обозримом пространстве, — эта хиазматическая траектория и есть основной сюжет большинства работ Серра. Этому абстрактному сюжету сопутствует, как правило, и «абстрактная» форма, как, например, положенные по диагонали пятиметровые бруски и визуально «вытесняющие» их два стальных блока в работе «Другие и разные» («Different and Different Again», Музей Гуггенхайма, 1973) или невероятных размеров стальные панели в работе «Круговорот» («Circuit»), которые сходятся из четырех углов зала, оставляя в «средокрестии» для зрителя зазор в один метр. Однако абстрактный сюжет ничуть не утрачивает своей абстрактности, когда в работе задействован реальный объект, как в случае с прекрасным фильмом 1976 года «Железнодорожный поворотный мост» («*Railroad Turnbridge*»).

Камера в этом фильме размещена в одном из концов поворотного мос-

та, выхватывая объективом всю его длину так, что вид тоннельных сооружений на въезде (первый план) воспринимается производным от вида адекватного ему удаленного тоннельного проема на другом конце (дальний план). «Вид» и «зритель», таким образом, сопрягаются между собой (отверстие камеры и отверстие на дальнем конце моста, обрамляющее далекий пейзаж, отражаются друг в друге) как на уровне «формы», так и на уровне диспозитива зрения; величественно медленное поворачивание залитого солнцем моста осуществляется одновременно как с точки зрения наблюдателя, так и с точки зрения той ограниченной части мира, которая выхватывается объективом. Вот как сам Серра описывает эту работу:

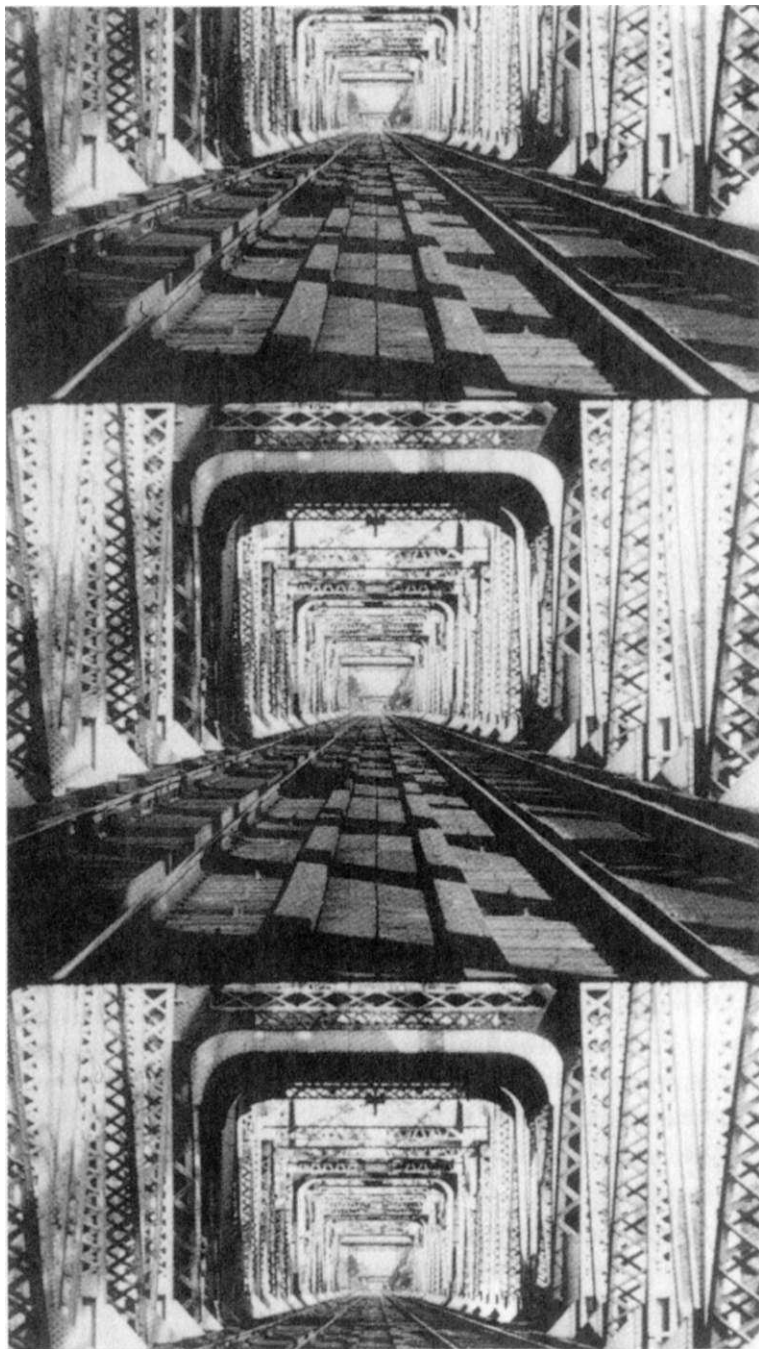
В фильме на первом плане воспроизводится обрамляющее пейзаж тоннельное сооружение моста, которое в какой-то момент обращается на самое себя и рамирует себя. Там смоделирована иллюзия, благодаря которой возникает вопрос — что же движется, а что остается без движения? Двигается ли камера, а мост — недвижим, или наоборот? Все это присуще самой тоннельной конструкции моста, вплоть до его внутренней функциональной детали — механического привода¹³.

Материальность моста, его реальная функциональность и присущие ему иконографические значения (фермы моста, к примеру, напоминают чугунные конструкции XIX века) не исчезают из поля зрения «Поворотного моста», в отличие от предполагаемой цели киноглаза — пейзажа в конце тоннеля. Но все это в своей вещественности затмевается абстрактным сюжетом фильма, тем, что пребывает в рамках кадра и что представляет собой не столько некий объект, сколько соотношение, транзитивность. Пространство, ставшее в процессе движения видимым внутри себя и само по себе, пространство, переполненное сверкающей яркостью света — этой метафоры зрения, оставаясь при этом пространством, сопрягающим задний план и передний и таким образом порождающим визуальное воплощение до-объектного пространства телесности, — эта пространственная траектория и есть в сущности то, что показано в фильме Ричарда Серра. Возможность этого опыта предопределяется именно материальным бытованием моста, а не его бытованием как сюжета некоего произведения. «Поворотный мост» был создан на четыре года позже «Сдвига», и, хотя работа эта была призвана к жизни реальным объектом — мостом, т. е. абсолютно достоверным, а не абстрактным мотивом, к этому фильму вполне применимо высказанное Серра в том же году определение его скульптурного творчества: «Быть скульптором¹⁴ для меня значит развивать мои ранние установки абстрактной пластики»¹⁴.

Впрочем, дальнейший анализ этих двух работ — «Поворотного моста» и «Сдвига» — позволяет усмотреть в абстрактном сюжете еще один аспект, а приблизиться к нему и на этот раз позволяет диспозитив Джакометти/Серра, их общая, хотя и столь индивидуальная связь с феноменологией

Ричард Серра.

Поворотный мост,
фильм, 19 минут,
1976 г.



восприятия. Для Серра абстрактный сюжет может быть только функцией времени. Любой зафиксированный во времени сюжет, изолированный и неизменный, становится для него образом, а образ для него не может быть абстрактным по определению. Это всегда образ чего-то, всегда изображение. Показательно здесь то, что, в свою очередь, у Джакомоетти художественный мир «вочеловечен», что столь принципиальное для его творчества воплощение дистанции привносится им в изображение некоего лица или тела, что этой дистанции была придана форма скульптурного образа. Образ дистанции запечатлевается им на поверхности объекта, воплощается фактурной модуляцией пластики и характерной угловатостью черт лица: вот почему «дистанция» предстает перед нами независимо от того, находимся ли мы физически вблизи или вдали от работы.

Для Серра абстрактный сюжет выявляется лишь в процессе эксперимента, в ходе которого пространство и время как бы становятся функциями друг друга. Абстрактный сюжет предполагает, что видимый объект осваивается именно в процессе визуального становления, а не в его статичном схватывании, т. е. в образе. Это стремление к абстракции, способной объединить пространство и время в континуум так, что мост может оказаться основным мотивом фильма Серра только потому, что, как и механизм самой камеры, он пребывает в движении, — это стремление обладает чисто феноменологической природой. Мерло-Понти пишет:

Этот квазисинтез становится понятным, если рассматривать его как временное явление. Когда я говорю, что вижу предмет издали, я подразумеваю, что уже освоил его или все еще осваиваю, т. е. я укореняю его во времени — будущем или прошедшем, так же как и в пространстве... Факт со-существования чего-либо есть не только определение пространства, но и признание категории времени: он предъявляет нам два явления, принадлежащих к одним и тем же временным параметрам.

Вновь Мерло-Понти связывает пространство этого континуума с тем, что до-объектно и абстрактно:

Следовательно, существует другой субъект до меня, для которого мир существует до того, как я появляюсь здесь, и который помечает мое место в нем. Этот схваченный и естественный дух и есть мое тело, но не то преходящее тело — производное моего персонального выбора, «привязанное» к тому или иному миру, а тело как система анонимных «функций», вовлекающая каждое частное проявление в общий проект.

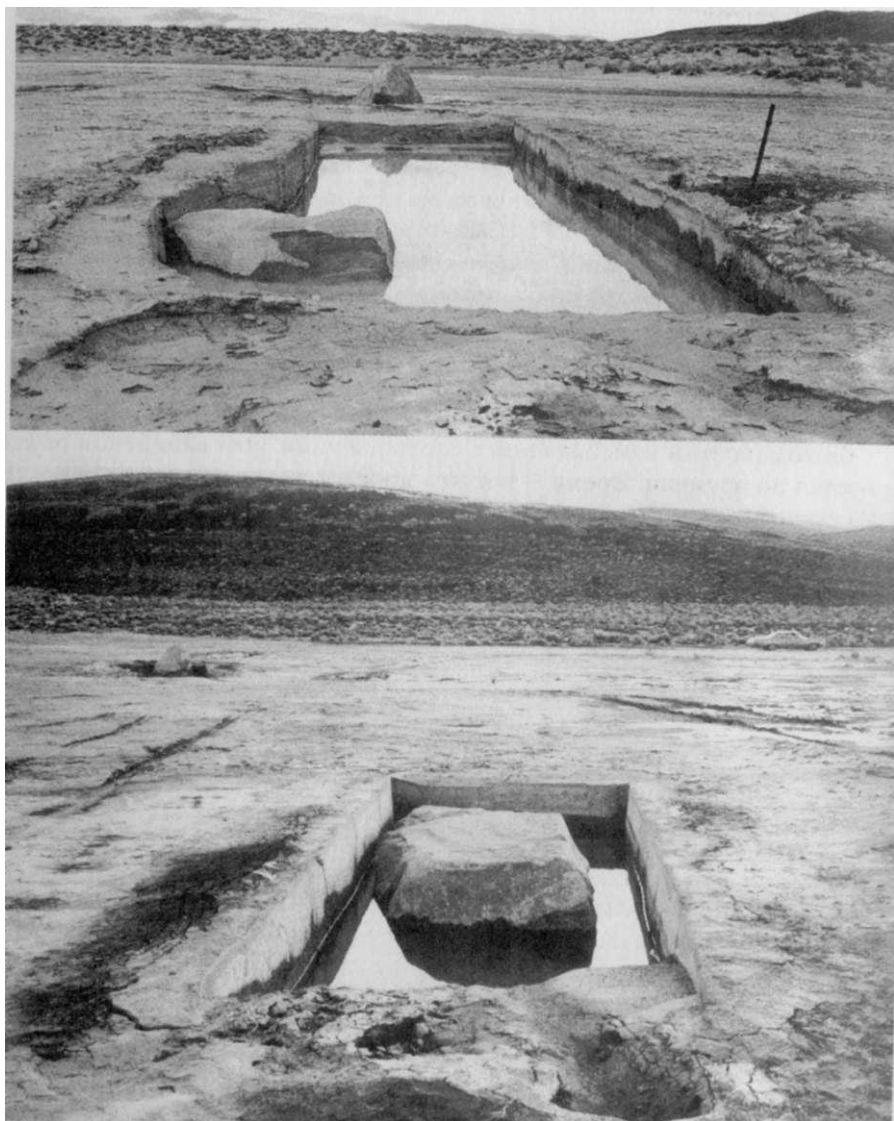
Понимание того, что абстрактный сюжет может рассматриваться только во временных параметрах, со всей определенностью разделяет две составляющие диспозитива Джакомоетти/Серра. Если «Феноменология восприятия» дает пищу лишь для одной из разновидностей критического истолкования эстетического переживания, другие тексты предлагают и иные подходы.

Один из таких текстов — знаменитый эпизод романа «В поисках утраченного времени», где Пруст связывает свое желание писать с потребностью проникнуть за поверхность вещей, чтобы обнаружить там основы того удовольствия, которое он получает от созерцания предметного мира. Так, на страницах романа колокольни Мартенвиля являются ему в слиянии пространства и времени:

...Немного погодя мы уже выехали из Мартенвиля, село, несколько секунд провожавшее нас, исчезло, и на горизонте остались только его колокольни, да еще вьевикская: они смотрели, как мы мчимся, и прощально кивали нам освещенными солнцем верхушками. Время от времени какая-нибудь из них отступала, чтобы другим было нас видно, но потом дорога сделала поворот, колокольни мелькнули тремя золотыми веретенами и скрылись из глаз. А немного спустя, когда солнце зашло и мы уже подъезжали к Комбре, я увидел их издали в последний раз, и теперь это были всего лишь три цветка, как бы нарисованные на небе, над низким полевым горизонтом¹⁵.

Для юного Пруста связь между продуваемой ветрами дорогой и хореографией появлений и исчезновений трех башен может быть постигнута лишь благодаря этим изменяющимся соотношениям. Эти изменения осуществляются во времени. Время — вот что кроется за эстетическим объектом и за сюжетом.

Париж, 1983



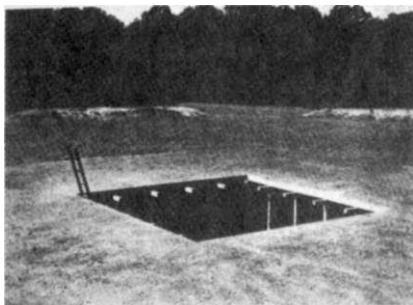
Майкл Хейцер. *Перемещенно-возвращенные массы*, Невада. 1969 г.

Скульптура в расширенном поле

В середине поля различима небольшая возвышенность, неровность поверхности: только это и выдает присутствие здесь произведения искусства. Подойдя ближе, мы замечаем большую четырехугольную яму с торчащей из нее лестницей, по которой можно спуститься вниз. Таким образом, работа находится ниже уровня земли: это — то ли подземелье, то ли тоннель, граница между внутренним и внешним, хрупкая деревянная конструкция. Созданная в 1978 году работа Мэри Мисс «Периметры/Павильоны/Ловушки», безусловно, являет собой пример скульптуры, а вернее, «работы с почвой» («earthwork»).

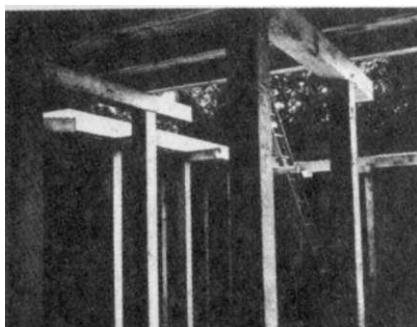
В последние десятилетия понятие *скульптура* применялось к самым неожиданным вещам: к узким коридорам с телевизионными мониторами в конце; к огромным фотографиям с видами горных пейзажей; к зеркалам, причудливо расставленным в самых обычных комнатах; к рельефным полосам, насаждающим почву пустыни. Достаточно представить себе все это многообразие примеров того, что стало принято называть скульптурой, как смысловые границы этого понятия начинают стираться. Если только не предположить, что в само это понятие не было заложено свойство безграничной изменчивости.

Художественная критика, отслеживавшая развитие послевоенного американского искусства, в основном и посвятила себя подобным манипуляциям. Благодаря усилиям критиков понятия *скульптуры* и *живописи* растягивались, скручивались и изгибались, демонстрируя чудеса эластичности и показывая, что значение любого термина из сферы культуры можно расширить настолько, чтобы вместить туда все что угодно. Хотя все эти растягивания и скручивания термина «скульптура» осуществлялись якобы во имя авангардной эстетики — идеологии нового, — тем не менее за всем этим кроется «историцизм». Новое, благодаря его узнаваемости, воспринимается как комфортное, так как является нам в процессе постепенного высвобождения от старых форм. Суть воздействия историцизма на новое в том,



Мэри Мисс.

Периметры /Павильоны /Ловушки,
Нассау, Лонг-Айленд, Нью-Йорк,
1978 г.



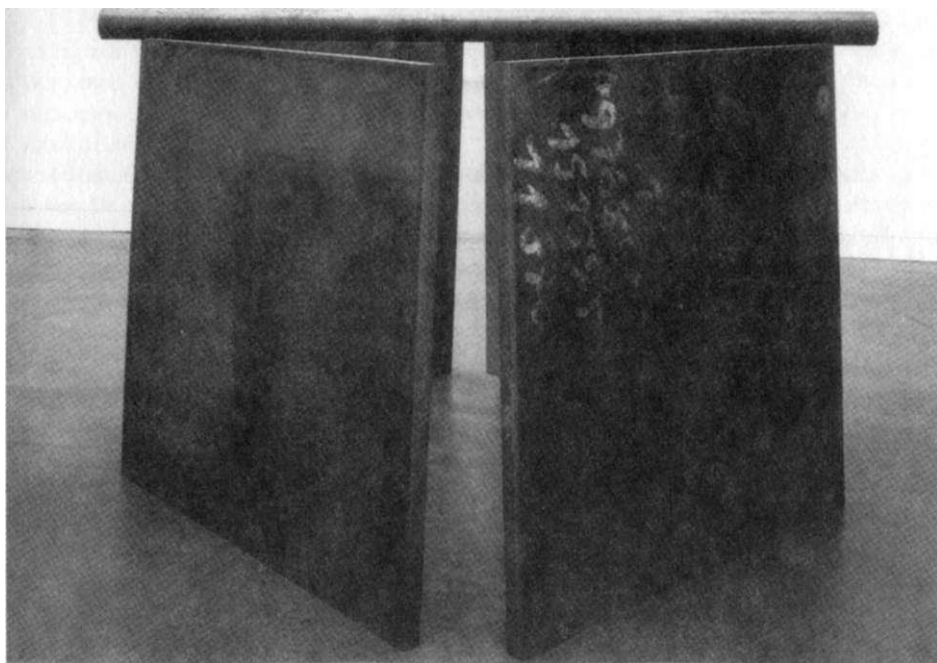
чтобы уменьшить эффект новизны и стереть различия. Прибегая к эволюционистской модели, он встраивает в сферу нашего опыта некую зону, цель которой - претворять изменения: так, взрослый человек может восприниматься как отличным от ребенка, которым он некогда был, так в то же самое время — в силу незримого воздействия телоса — и тождественным ему. Зрелище этого тождества — комфортно: ведь эта стратегия рассчитана на низведение всего нового в пространстве или времени до привычного и данного.

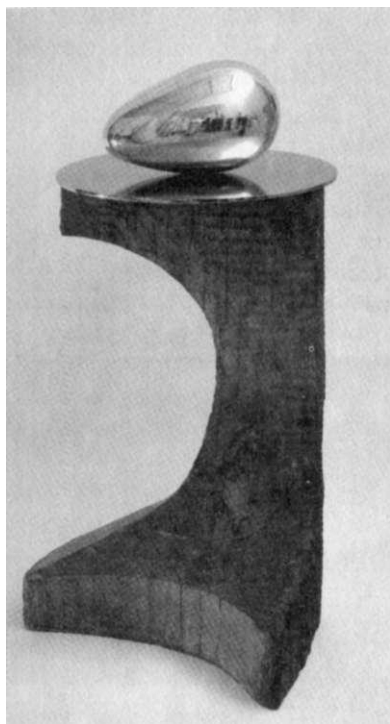
Достаточно было в 60-е годы возникнуть на эстетическом горизонте «минималистской» скульптуре, как художественная критика для оправдания странности этих объектов начала конструировать их генетические предпосылки, указуя на отцов-основателей европейского конструктивизма. Самоудовлеющая пластичность? Геометрическая инертность? Фабричный характер художественной продукции? Ничто уже не будет казаться странным, если можно призвать в свидетели тени Габо, Татлина или Лисицкого. И не важно, что подлинный смысл их творчества не имеет ничего общего с минималистской скульптурой, более того, скорее ей противоречит. И не важно, что целлулоидные работы Наума Габо есть воплощение ясности интеллекта, в то время как произведения Дональда Джадда — конструкции из пластика с флуоресцентной поверхностью - говорят с явным калифор^{н.,и,}

ским акцентом. И не имеет никакого значения, что объекты конструктивизма создавались как зримое доказательство логической неопровержимости и внутренней цельности универсальных законов геометрии, в то время как творчество их минималистских «наследников» нарочито укоренено в произвольности: Вселенная для них скреплена не Разумом, а лишь кусками проволоки, клеем, а иногда и силой тяжести. Историзм просто не принял все эти различия в расчет.

Разумеется, с течением времени выстраивать всю эту обратную систему связей становилось все сложнее. 60-е плавно перетекли в 70-е: теперь уже «скульптура» приняла формы мотков веревки, раскиданных по полу; выставленных в галерее оструганных брусков красного дерева; тонн извлеченной в пустыне земли или нагромождения бревен, окруженных кострищами. Само слово «скульптура» произносить стало все труднее и труднее. Впрочем, все же ненамного труднее. Просто историк и критик искусства превратился в еще более изощренного фокусника: в создаваемых им генеалогических построениях счет пошел уже не на «десятилетия», а на «тыся-

Ричард Серра. 5:30, 1969 г.





Константин Бранкузи.
Начало Мира, 1924 г.



Огюст Роден.
Бальзак, 1897

челетия». Стоунхедж, линии Наска, залы тольтеков, погребальные курганы индейцев — они призывались в свидетели в пользу того, что объекты современных художников имеют отношение к истории и, следовательно, имеют право называться скульптурой. Разумеется, Стоунхедж и залы тольтеков не являются произведением скульптуры в полном смысле этого слова, и поэтому их роль исторического прецедента вызывала некоторое сомнение. Но не суть важно. Трюк может сработать, достаточно обратиться к неопримитивистским произведениям начала нашего века (например, к «Бесконечной колонне» Бранкузи), дабы они могли выступить посредниками между прошлым и настоящим.

Однако по мере того, как столько усилий тратилось для сохранения термина «скульптура», его сокровенный смысл становился все более смутным. Казалось, что ценность этой универсальной категории — в ее способности атрибутировать частности; но, когда категории этой вменено было обозначать столь разнородную совокупность явлений, она оказалась на пределе возможностей. И вот мы снова стоим у края четырехугольной ямы и,

заглядывая в нее, осознаем, что, одновременно, и знаем и не знаем, что такое скульптура.

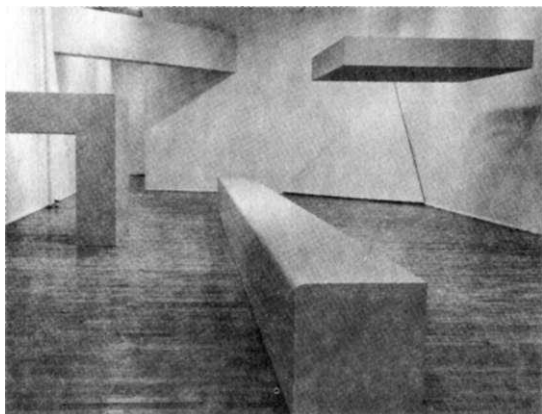
Все же я готова признать: на самом деле мы прекрасно знаем, что такое скульптура. Так, мы знаем, что скульптура — это продукт исторического развития, а не универсальная категория. И что скульптура, как это присуще любой культурной условности, обладает своей особой внутренней логикой, сводом правил, которые хотя и оказываются применимыми к самым различным ситуациям, но при этом четко ограничены в своей способности к изменениям. На первый взгляд логика скульптуры неотделима от логики монумента. Следовательно, скульптура — это мемориальная репрезентация. Она предназначена определенным местам и предназначена говорить символическим языком о значении или назначении этих мест. Пример монумента — конная статуя Марка Аврелия, установленная на Капитолии, в самом его центре, с тем чтобы воплотить фактом своего символического присутствия преемственность между Римом античным, имперским и Римом сегодняшним, т. е. Римом ренессансной эпохи. Еще один пример монумента, придающего своим присутствием конкретному месту определенное значение, — созданная Бернини статуя «Обращение Константина», расположенная у подножия лестницы Ватикана и маркирующая таким образом базилику св. Петра как центр Римского папства. Будучи подчиненными логике репрезентации и маркирования, эти скульптуры фигуративны и вертикальны, а важнейшей частью их образной структуры являются пьедесталы. Ведь именно они выступают посредниками между реальным местом и изобразительным знаком. В этой логике нет ничего загадочного; будучи в течение нескольких столетий истории западноевропейского искусства понятой и освоенной, она послужила мастерам скульптуры неиссякаемым источником вдохновения.

Однако ни одной культурной условности не суждено оставаться неизменной. Пришло время, когда и логика монумента перестала срабатывать: в конце XIX века мы явились свидетелями ее исчерпания. Происходило это с некоторой постепенностью. Примером тому могут служить две работы, на которых лежит отпечаток их принадлежности переходной эпохе, — «Врата ада» Родена и его же статуя Бальзака, обе задуманные как монументы. Первая из них, заказанная в 1880 году, предназначена была служить дверями некоему запроектированному музею прикладного искусства; вторая же, заказанная в 1891 году, — памятником гениальному писателю, который должен был быть водружен в Париже в специально отведенном для этого месте. Однако этим работам так и не суждено было стать монументами. И дело здесь не только в том, что огромное количество версий этих произведений можно встретить в самых разных музеях по всему миру, но только не на исходно отведенных для них местах, так как заказ на обе эти работы в конечном счете не состоялся. Более того, обреченность этих работ на роль монумента отпечатана на самой их скульптурной поверхности: «Врата ада» были на-

столько перенасыщены рельефами, что совершенно потеряли всякий функциональный смысл; пластическая же трактовка статуи Бальзака была решена с такой степенью субъективности, что даже сам Роден (судя по его письмам) не верил, что его работа будет принята городом.

Две эти работы, как мне представляется, отмечают собой предел логики монумента: за ним находится то пространство, которое можно обозначить как негативное, — пространство отсутствия места, полной его утраты, бездомности. Так мы оказываемся в сфере действия модернизма, ибо именно в модернистский период скульптура определяется феноменом утраты места: монумент уподобляется некой абстракции, чистому обозначению или постаменту, функционально лишенному места и самореферентному.

Таковы две основные черты модернистской скульптуры, предопределяющие ее статус, а следовательно, ее значение и функцию: сущностность



Роберт Моррис. Инсталляция в «Грин галери». 1964 г.

скульптуры становится номадической, т. е. изменчивой, мутирующей. Фетишизируя пьедестал, скульптура как бы втягивает его в себя, лишая таким образом привычного ему места; выявляя присущие ей материалы или принципы их конструктивного освоения, скульптура заявила о своей автономности. Красноречивый пример тому — произведения Бранкузи. В его работе «Петух» постамент становится морфологической порождающей фигуративной части объекта; в «Кариатидах» или «Бесконечной колонне» постамент — это и есть, в сущности, сам скульптурный объект; в то время как в «Адаме и Еве» скульптура программно противостоит постаменту. Постамент здесь определяется как нечто мобильное, как признак «бездомности» произведения — свойства, проникшего в самую основу его пластики. Закономерна в этой связи установка Бранкузи на изображение частей человеческой фигуры, ее фрагментов, то есть его стремление к некой абстракции: пред нами

еще одно проявление эффекта утраты места, в данном случае — утраты большей части фигуры, скелета — того «дома», который должен был «принять» бронзовое или мраморное изображение головы.

Осознав себя негативным бытием монумента, модернистская скульптура открыла для себя некую умозрительную идеалистическую зону, существующую вне пределов темпоральной и пространственной репрезентации, — зону, ставшую новым и свежим источником для исследования. Но оказалось, что и этот источник не бесконечен: зародившись в начале века, к 1950 году он начал иссякать. Все чаще и чаще его негативный смысл воспринимали как нечто действительно отрицательное. Именно в этот момент модернистская скульптура начинает видеться черной дырой в пространстве сознательного, чем-то, чье позитивное содержание не поддается определению, чем-то, что можно описать лишь через категории отсутствия и неналичия. В 50-е годы Барнетт Ньюман сказал: «Скульптура — это то, обо что ты обычно спотыкаешься, когда отходишь назад, чтобы получше разглядеть живописное полотно». На мой взгляд, еще точнее было бы сказать, что в 60-е годы скульптура вступила в зону «земли необетованной»: это было пространство на здании и перед ним, но не само здание, это было все, что находилось в ландшафте, но только не сам ландшафт. Наиболее яркий пример всему вышесказанному — две работы Роберта Морриса начала 60-х годов. Первая из них, показанная в «Грин галери» в 1964 году, представляла собой архитектурные конструкции, где статус произведения скульптуры сводился к констатации того факта, что оно есть то, что находится в комнате и при этом самой комнатой не является; вторая же работа представляла собой композицию из зеркальных кубов на открытом воздухе — форм, отличающихся от окружавшего их и сливавшегося с ними ландшафта (травы, деревьев) только лишь тем, что на самом деле они им не являлись.

Так скульптура, полностью подчинилась тому, что может быть определено обратной логикой, и обрела свое негативное бытие, то есть стала сопряжением исключений. Можно сказать, что скульптура перестала быть позитивной и превратилась в категорию, являющуюся следствием сочетания *не-ландшафта с не-архитектурой*. Границы модернистской скульптуры, ее сущность, проистекающая из ее несводимости ни к тому ни к другому, могут быть показаны с помощью схемы:



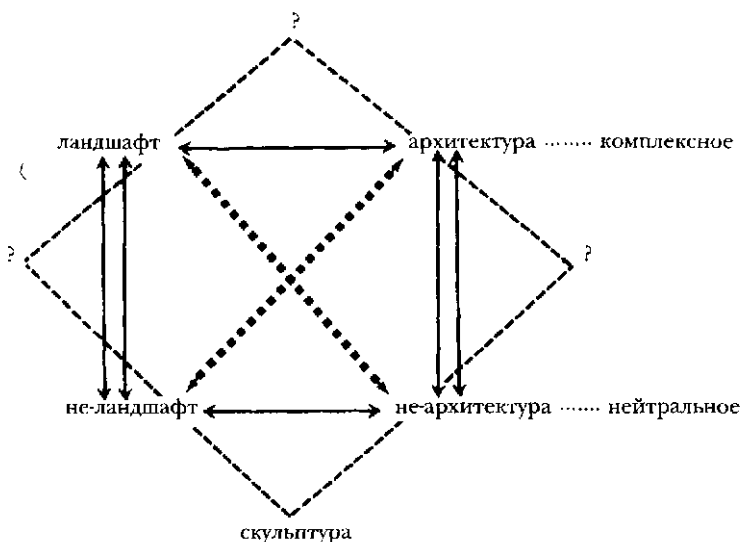
Однако если предположить, что скульптура стала своего рода онтологическим отсутствием, сопряжением взаимоисключений, совокупностью ни

того ни другого, то это отнюдь не означает, что те понятия, которые легли в ее основу — *не-ландшафт* и *не-архитектура*, — что они не представляют известного интереса для исследования. Ведь в промежутке между этими крайними оппозициями — построенным и непостроенным, культурным и природным, — там-то и пребывает место скульптуры. В результате, начиная со второй половины 60-х годов, в творчестве большинства мастеров скульптуры наметилась известная закономерность: предметом их интереса становятся внешние пределы этих взаимоисключающих понятий. Иначе говоря, если эти понятия представляют собой выражение логической оппозиции двух отрицаний, следовательно, путем простой инверсии и они сами могут



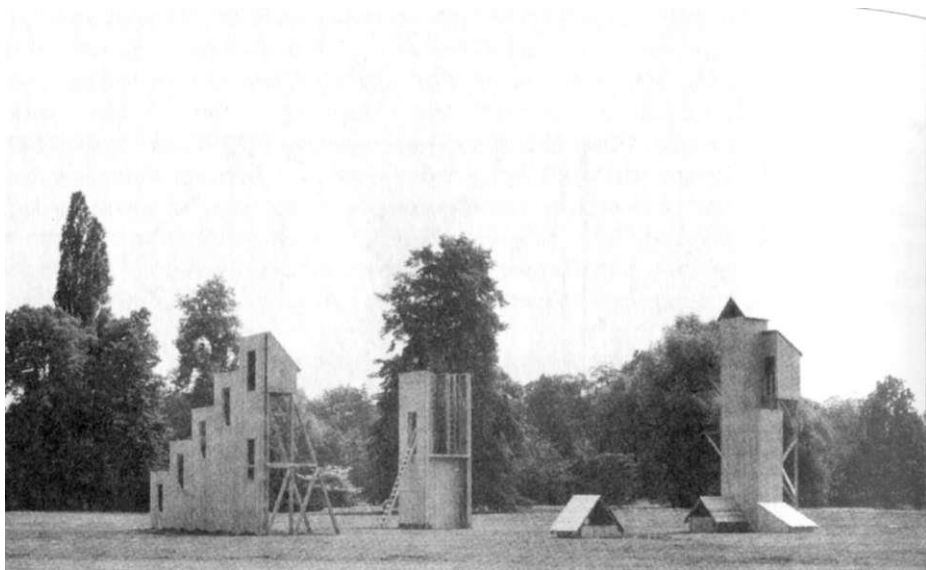
Роберт Смитсон. *Спираль*, 1970 г.

быть превращены в свою полярную оппозицию, имеющую при этом позитивный смысл. То есть, если позволить себе некоторое расширение значения, *не-архитектура* есть не что иное, как просто еще один вариант понятия *ландшафт*, а *не-ландшафт* — это просто еще один вариант *архитектуры*. Расширение, о котором я упоминала выше, в области математики называется «группой Клейна», в сфере же гуманитарных наук в работах структуралистов оно получило наименование «группы Пиаже»¹. В силу этого логического расширения система полярных оппозиций превращается в систему четверичных оппозиций, в которой полярные оппозиции как воспроизводятся, так и открываются друг другу. Графически это логически расширенное поле может быть представлено следующим образом:



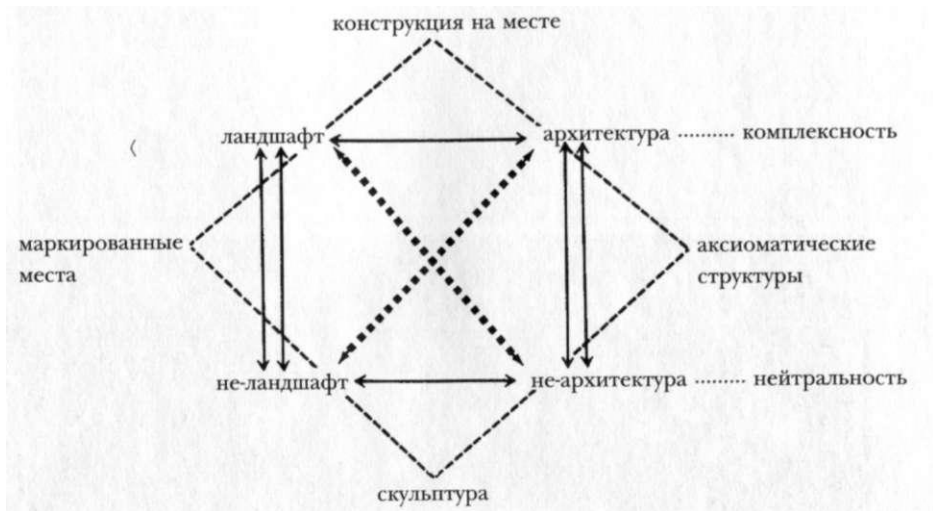
Настоящая структура может быть проанализирована следующим образом: 1) существуют два случая чистых противоречий, названных осями (которые, в свою очередь, делятся на **комплексные оси** и **нейтральные оси**), которые изображаются непрерывными стрелками; 2) существуют два случая вытекающих друг из друга противоречий, названных **схемами**, которые изображаются двойными стрелками; и 3) существуют, наконец, косвенные отношения, названные **деиксическими**, которые изображаются пунктирными стрелками.

Иначе говоря, даже если **скульптура** может быть сведена (согласно терминам группы Клейна) к нейтральным понятиям **не-ландшафт** плюс **не-архитектура**, то нет никакого основания для того, чтобы не предположить возможность противоположного понятия, согласно которому **скульптура** есть сопряжение **архитектуры** и **ландшафта** — понятий, которые внутри нашей схемы получили название **комплексных**. Однако мышление «комплексными» понятиями предполагает включение в систему искусства понятий ландшафта и архитектуры, ранее в нее не допускавшихся, — понятий, которые могли использоваться для определения скульптуры (что, собственно, и стало происходить начиная с эпохи модернизма) лишь в негативном или нейтральном значении. В силу идеологического запрета комплексность оказалась исключенной из того, что принято называть закатом постренессансного искусства. Долгое время наша культура не признавала понятия комплексности, в то время как другие культуры с легкостью пользовались этим понятием. Лабиринты и паутины дорог — это пример и ландшафта, и архитектуры **одновременно**; японские сады — это также **одновременно** и ландшафт и архитектура; ритуальные площадки и церемонии древних цивилизаций песо-

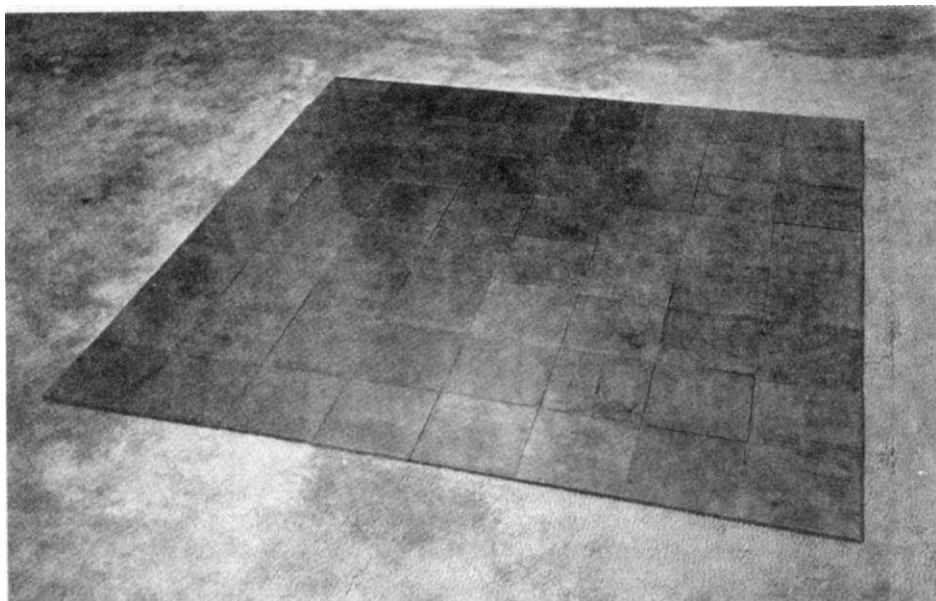


Элис Эйкок. «Воздвижение комплекса...»,
Кассель, Документа, 1977 г.

мненно также имеют прямое отношение к понятию *комплексности*. Из этого, впрочем, совершенно *не* следует, что приведенные выше примеры - это ранние, деградировавшие или вариативные формы скульптуры, а ведь именно это склонно подсказывать нам историоризирующее сознание. На самом деле они просто были составной частью культурного универсума или пространства, в которое скульптура входила составной частью. Смысл и самоценность этих частей и проистекают из того, что они между собой противоположны и различны. Эта проблематизация структуры оппозиций, между которыми пребывает модернистское понятие *скульптуры*, и порождает то, что я называю расширенным полем. И раз уж это случилось, раз мы пришли к возможности мыслить *расширенно*, то логическое следствие этому - возникновение трех других категорий, каждая из которых является условием возможности поля как такового, но при этом ни одна из них не тождественна понятию скульптуры. Ведь, как мы могли уже заметить, скульптура перестала быть привилегированным промежуточным понятием, существующим между двумя вещами, которыми она не является. *Скульптура* на самом деле единственное понятие, находящееся на периферии поля, внутри которого возможны иные, различно структурированные возможности. Так, мы вдруг получаем «дозволение» пользоваться другими понятиями. В результате предложенная нами схема будет выглядеть следующим образом:



Карл Андре, *64 медные пластины*, 1969 г.



Роберт Смитсон.

Перемещение, зеркал в Юкатане, 1969 г.

Ричард Лонг.

Голливудский круг. Лос-Анджелес, 1991 г.



Представляется, что возможность мыслить понятиями расширенного поля пришла целому ряду художников приблизительно одновременно (примерно между 1968-м и 1970 годами). Один за другим Роберт Моррис, Роберт Смитсон, Майкл Хейцер, Ричард Серра, Вальтер Де Мария, Роберт Ирвин, Сол Левитт, Брюс Науман и другие почувствовали себя в ситуации, которая уже не поддавалась описанию через модернистские категории. Для определения этого исторического сдвига и порожденных им структурных трансформаций в сфере культуры потребовалась новая терминология. В других областях гуманитарной мысли такой термин уже возник — постмодернизм. Почему бы им не воспользоваться и художественной критике?

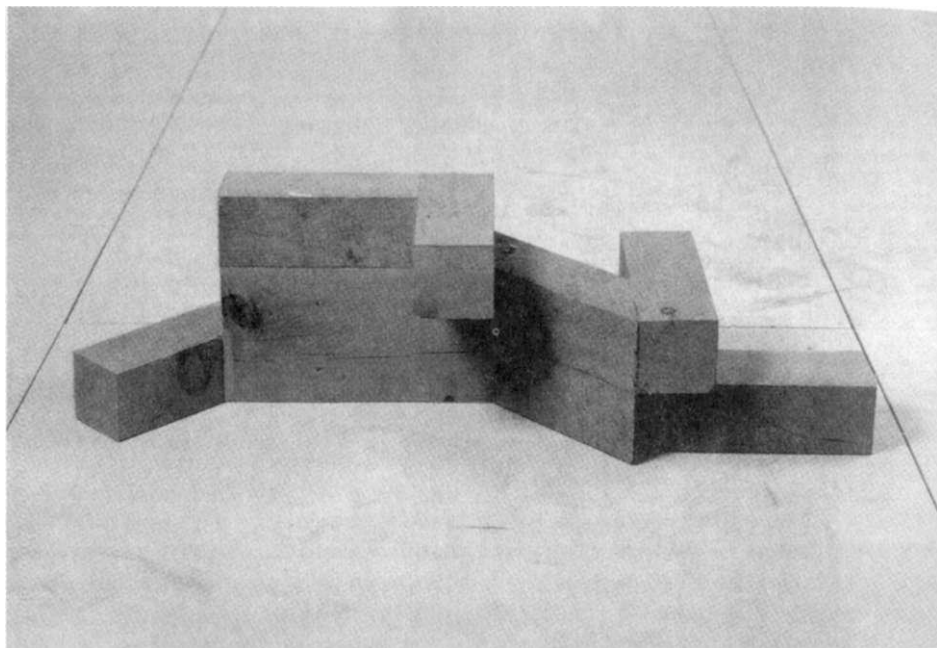
Однако принципиален не столько сам термин, сколько круг значений, связанных с ним. В 1970 году на территории университета Кент в штате Огайо Роберт Смитсон создает работу «Частично спрятанный сарай». Тем самым он начал освоение комплексной оси, которую я для простоты буду называть «конструкцией на месте» («site construction»). В 1971 году к нему присоединился Роберт Моррис, построив в Голландии обсерваторию из дерева и торфа. С этого момента многие другие художники, например Роберт Ирвин, Элис Эйкок, Джон Мейсон, Майкл Хейцер, Мэри Мисс, Чарльз Симондс, начали работать в сфере новых возможностей.



Наряду с этим в конце 60-х годов началась работа в пределах сферы, заданной сочетанием понятий *ландшафта* и *не-ландшафта*. Термин *маркированное место* (marked sites) можно использовать для определения работы Смитсона «Спиральная дамба» (1970) и «Двойного негатива» (1969) Хейцера, как многих других произведений 70-х, созданных Серра, Моррисом, Карлом Андре, Деннисом Оппенгеймом, Нанси Холт, Джорджем Тракисом и т. д. Кроме активного физического манипулирования местом, этот термин отсылает также и к формам маркирования. Эти формы могут существовать либо в виде непостоянных маркировок, например «Депрессии» Хейцера, «Временные линии» Оппенгейма или «Рисунок длиною в милю» Де Мария, либо в виде фотографии. Пожалуй, первым примером подобного рода работы было «Перемещение зеркал в Юкатане» Смитсона, но позднее к теме фотографического маркирования места не раз обращались и Ричард Лонг, и Хамиш Фултон. Работа Христо «Бегущая изгородь» являла пример непостоянного фотографического и политического маркирования места.

Первыми художниками, исследовавшими возможности соединения понятий *архитектура* и *не-архитектура*, были Роберт Ирвин, Сол Левитт, Брюс Науман, Ричард Серра и Христо. Всякий раз используя эти *аксиоматические структуры*, художники вторгались в реальное пространство архи-

тектуры, иногда частично перестраивая его, иногда разрисовывая или, как в недавних работах Морриса, трансформируя его с помощью зеркал. Использование фотографии как одного из способов маркирования пространства приложимо и к этой ситуации; в связи с этим мне приходят на память видеокоридоры Наумана. Однако какие бы художественные средства ни использовались, единственная возможность, выявленная в этой категории, - это процесс внедрения аксиоматических черт в сферу архитектур-



Джозел Шапиро. *Без названия*, 1980-81 гг.

ного опыта (абстрактные условия открытости и закрытости), в сферу реального пространства.

Это характеризующее сферу постмодернизма расширенное поле обладает двумя особенностями, упомянутыми в предложенном выше описании. Одна из них имеет отношение к творчеству отдельных художников; вторая - к вопросу выразительных средств. Обе они задают те точки, в которых модернистские установки претерпели логический распад.

Что касается индивидуального творчества интересующих нас художников, то нетрудно убедиться, что им удалось успешно освоить различные аспекты расширенного поля. Но, хотя опыт открытого поля предполагает, что осуществляемое в его пределах свободное перемещение энергий обу-

словлено внутренней закономерностью, художественная критика, до сих пор находящаяся под влиянием этоса модернизма, воспринимает подобную практику крайне подозрительно и определяет ее как эклектическую. Представление, что творческое становление обладает однолинейной направленностью и что становление скульптуры определяется установкой на внутреннее самопреодоление, исходит из чисто модернистской концепции автономности отдельных видов искусства (и что, следовательно, художник обречен на специализацию и реализацию в пределах выбранного им вида искусства). Но то, что кому-то может показаться эклектичным, на самом деле может обладать удивительной внутренней логикой. В постмодернистской ситуации художественная практика определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру.

Таким образом, поле обладает как свойством расширенности, так одновременно и некой предзаданностью: оно предопределяет вполне конкретный набор возможных позиций, которые может занять художник, чье творчество вышло за пределы одного из видов искусств. Из всего вышесказанного следует, что логика постмодернистской художественной практики определяется отнюдь не выбранными выразительными средствами и присущим им материалом, т. е. тем, что непосредственно оказывается в сфере зрительного восприятия. Как раз наоборот, она организована через ее отношение к миру понятий, смысловая полярность которых задает культурную ситуацию. (Точно так же и пространство постмодернистской живописи по аналогии со скульптурой определяется через некую понятийную оппозицию - только уже не *архитектура/ландшафт*, а, по всей видимости, *уникальность/воспроизводимость*.) Таким образом, любая из возможных позиций, заданных данным логическим пространством, может предполагать использование самых различных выразительных средств. Справедливо и то, что художник может с успехом занять любую из возможных позиций. Наряду с этим существуют примеры произведений, которые, будучи созданы в пределах ограниченной позиции скульптуры, воплощают в себе — в структуре их художественного содержания и формальной организации — условия породившего их логического пространства. Я имею в виду произведения Джозела Шапино, позиция которого хотя и определяется нейтральной системой понятий, однако предполагает обращение к образам архитектуры внутри относительно широкого поля (ландшафта) пространства. (Эти же соображения имеют непосредственное отношение к другим произведениям, например к работам Чарльза Симондса или Анн и Патрика Пуарье.)

Я настаиваю на том, что расширенное поле постмодернизма — это порождение конкретного периода актуальной истории искусства. Это — историческое явление, обладающее своей строго детерминированной структурой.

рой. Описать эту структуру мне представляется исключительно важным шаг в этом направлении и был предпринят в этой статье. Однако в силу того, что перед нами факт исторического развития, он подразумевает многообразие подходов и проблематик: недостаточно описать явление, необходимо его объяснить. Так, отдельного рассмотрения заслуживает проблема перехода от модернизма к постмодернизму — условий, сделавших его возможным, а также проблема культурной предопределенности понятий и их оппозиций, структурирующих данное поле. Разумеется, речь идет о возвращении к традиционному историзму, к выстраиванию генеалогического древа художественных форм. Речь идет о признании того, что становление истории происходит через радикальные сломы и что исторический процесс можно рассматривать с точки зрения логической структуры.

Нью-Йорк, 1978

Постструктурализм и паралитература

Прошлой осенью редакция журнала «Partisan Review» провела двухдневный симпозиум под общим названием «Состояние критики». По замыслу организаторов, на симпозиуме должно было обсуждаться множество разных вопросов; однако большинство докладов было посвящено одной теме - структуралистская и постструктуралистская критическая теория и угроза, которую эта теория представляет для литературы. Сама я участвовала только в обсуждениях; высказывала свои соображения по поводу главного на этом симпозиуме доклада, принадлежавшего Моррису Дикстейну и прочитанного в рамках секции, обсуждавшей влияние современной критической теории на базовые элементы массовой культуры. Как я покажу, в докладе Дикстейна в очередной раз выразилось общее ощущение, будто литературная критика (понимаемая как академическая дисциплина) пала жертвой враждебной силы и будто эта сила подрывает основы, критической практики (понимаемой как пристальное прочтение) и, обладая таким разрушительным действием, разъедает в наших мозгах само понятие литературы.

Как оказалось, в своих комментариях по поводу этого доклада я исходила из весьма личных оснований. Однако мнение, в опровержение которого направлены эти комментарии, чрезвычайно распространено в среде литературно-критического истеблишмента - как в академических кругах, так и вне их, - который считает постструктуралистское влияние пагубным и уже отреагировал на него проектами на тему «как спасти литературу». Посему мне кажется, что эта тема концептуально гораздо шире, чем просто конкретный случай, который дал начало моему рассуждению о «паралитературе». И здесь я полностью воспроизвожу свои комментарии.

В названии сегодняшнего утреннего заседания - «Влияние критической теории на критическую практику, журналистику и практику рецензирования» - предполагается, что речь пойдет о распространении и интеграции определенных теоретических предположений в практическом аппарате критики, а ведь критика - это отнюдь не только аспирантуры отделений англоязычной литературы или сравнительного литературоведения Гарвард-

ского, Йейльского, Корнелльского университетов и университета Джона Хопкинса. По-видимому, данная проблема есть результат влияния теории на то, что г-н Дикстайн описывает как «опосредующую силу между все более усложняющейся литературой и все более разнообразной аудиторией» - и эта опосредующая сила в нашей стране представлена длинным перечнем журналов, возглавляет который *The New York Review of Books*. Однако доклад Дикстайна, маниакально сосредоточенный на якобы растущей технократизации университетской науки, не затрагивает эту тему. Может быть, опуская эту проблему, он намекает, что, по его мнению, критическая теория вообще не оказала никакого влияния на более общий критический аппарат? - тогда я с ним полностью согласна.

Однако, если отвлечься от стенаний г-на Дикстайна, возникает вопрос: почему же не было такого влияния? Начиная обсуждение этого вопроса, я хотела бы вспомнить слышанные мной лекции двух упомянутых Дикстайном технократов - Жака Деррида и Ролана Барта. Деррида в своей лекции представил часть своего эссе «Возмещение» (*Restitutions*), в котором он рассматривает «Исток художественного творения» Хайдеггера и то, что говорит Хайдеггер о картине Ван Гога, изображающей - как обычно считают - пару башмаков. Деррида особенно подчеркивает ту роль, которую играет голос - голос, постоянно прерывавший ход его собственного, более формального дискурса, выбивавшийся из проторенной колеи философского рассуждения. Этот голос - легкий фальцет - был, по словам Деррида, голосом женщины, которая постоянно перебивала размеренное и упорядоченное повествование своими вопросами - немного истеричными, весьма раздраженными и очень краткими. «Какая пара? - повторяла она. - Кто сказал, что это пара башмаков?» Этот якобы женский голос - это, конечно, голос самого Деррида, и предназначение его - многозначительно и незаметно нашептать автору его главный довод, который по разным причинам необходимо подать более профессиональным образом. Если закрыть глаза на его террористическую редуktivность, то этот голос открывает и театрализует пространство дерридеанского письма, предупреждает нас о задействованной там напряженной игре уровней, стилей и персонажей, которая ранее считалась прерогативой литературы, а не критики и не философии.

Такое использование литературных приемов и условностей роднит эту лекцию Деррида с лекцией Ролана Барта «Давно уже я привык укладываться рано»¹, в которой, сравнивая свой творческий путь с путем Пруста, Барт еще более явно выражает свое намерение стереть границу между литературой и критикой. Действительно, многие работы позднего Барта - я имею в виду «Удовольствие от текста», «Фрагменты речи влюбленного» и «Ролан Барт о Ролане Барте» - просто нельзя назвать критическими, но вместе с тем их нельзя назвать и никак иначе. Скорее сама критика здесь попадает в сеть, сплетенную из множества голосов, цитат, намеков и отступлений. И - как и в случае с Деррида - рождается некая паралитература. Проекты

Барта и Деррида абсолютно разные, и, возможно, лишь на почве только что предложенного нами определения «паралитература» можно сравнить их работы.

Паралитературное пространство - это пространство споров, цитат, партизанщины, предательства и примирения; однако это не пространство единства, последовательности и слитности, которые мы склонны приписывать литературному произведению. Ибо и Барт, и Деррида крайне враждебно относятся к самому понятию литературного произведения. В остатке мы получаем драму без Пьесы, голоса без Автора, критику без Аргументации. Неудивительно, что американский критический истеблишмент - я имею в виду неуниверситетских критиков - остается не затронут этим жанром, будучи просто не в состоянии найти ему применение. Ведь паралитература не может служить моделью для систематической распаковки смыслов произведения искусства - а именно такую распаковку смыслов принято считать целью критики.

Появление паралитературы в последних произведениях этих исследователей явилось, конечно, результатом их теории - это, так сказать, их теория в действии. Их теория прямо противоположна представлениям о том, что существует произведение (х), которое скрывает в себе несколько смыслов (а, b, c), и герменевтическая цель критика - распаковать, расшифровать, раскрыть эти смыслы, вывести их на свет из-под литературной оболочки произведения. Утверждая, что под литературной оболочкой нет никаких смыслов, на которые она указывает или к которым она отсылает, никаких изначальных условий, из которых она исходит и которые она описывает, эта теория вовсе не выкапывает из могилы труп формализма, не заявляет то, что, по мнению Дикстайна, «все мы знаем» - что письмо повествует о самом письме. Эта теория подставляет в данной формуле другой объект на место предлога «о»; произведение не «повествует о» июльской монархии или деньгах и смерти, оно говорит «о» своих собственных стратегиях, своих собственных лингвистических функциях, своих собственных условностях, своей собственной поверхности. В этой формуле источником подлинности текста выступает не Мир и не Правда, но Автор и Литература.

По мнению Дикстайна, эта теория - перевозбужденная технократизированная версия формализма, смысл ее в том, что письмо повествует о самом письме, и в такой работе, как «S/Z», «цель Барта - сохранить и выявить множественность смыслов исходного текста». Как раз здесь кроется не только корень разногласий между мною и Дикстайном, но и еще одна причина, по которой широкое критическое сообщество Америки осталось настолько девственным в отношении этой теории. Ибо даже если сообщество более-менее знакомо с работами Барта, Деррида или Лакана, оно либо не поняло их, либо неверно истолковало. Например - если обратиться к примеру самого Дикстайна, - «S/Z» Барта как раз не стремится «сохранить и выявить множественность смыслов исходного текста». Не стремится

Барт и к тому, о чем хвастает суперобложка американского издания «S/Z», - произвести семантическое вскрытие бальзаковской новеллы, «чтобы обнажить слои неожиданных смыслов и коннотаций». Оба эти понятия - «выявить» и «вскрыть» - предполагают некую деятельность, не принадлежащую самому Барту; они исходят из понятия литературного произведения которое Барт стремится даже не оспорить, а разрушить. Термины «выявить» и «вскрыть» описывают определенное отношение между денотацией и коннотацией как они функционируют внутри литературного текста; то есть они говорят о первичности денотации, буквального высказывания под которым скрывается золотая жила коннотаций, ассоциаций и смыслов. Здравый смысл нашептывает нам, что так оно и есть. Однако Барт (а для Барта здравый смысл враждебен, поскольку здравый смысл неизменно подгоняет все под свою любимую модель - природу) демонстрирует противоположное: что денотация является следствием коннотации, последним кирпичом для ее стены. «S/Z» показывает, каким образом системы коннотаций, стереотипов, клише, избитых фраз - короче, все, что уже известно, уже испытано, уже дано в культуре, - соединяясь, производят текст. Далее, Барт утверждает, эта коннотативная система не только пишет текст, но она и есть в буквальном смысле то, что мы читаем, когда читаем литературное произведение. Нет ничего скрытого, ничего, что нужно было бы «выявлять»; все такие элементы являются частью поверхности текста.

Так, представляя читателю трех женщин, которые окружают рассказчика в новелле «Сарразин», Бальзак описывает Марианину: «...кто в самом деле не пожелал бы жениться на шестнадцатилетней Марианине, красота которой казалась живым воплощением фантазии восточных поэтов. Подобно дочери султана в сказке о лампе Аладдина, ей следовало бы скрывать свое лицо под покрывалом». На это Барт замечает: «Перед нами - одно большое общее литературное место - Женщина, копирующая Книгу. А это значит, что всякое тело есть не что иное, как цитация - цитация чего-то *уже-написанного*. Источником желания становится статуя, картина или книга²». Затем Бальзак описывает мать Марианины, и описание начинается с вопроса: «Приходилось ли вам когда-либо встречать женщин, победоносная красота которых не вянет под влиянием протекающих лет?» Барт отвечает: «Тело госпожи де Ланти восходит к другой Книге - Книге Жизни» (поскольку она - одна из «таких женщин...»). Наконец, когда Бальзак описывает госпожу де Рошфид как «молодую, изящную и стройную любительницу танцев, с одним из тех лиц, свежих, как у ребенка...», Барт снова бросается на бальзаковское «одно из тех лиц...»: «Тело скопировано из Книги: молодая женщина ведет свое происхождение из Книги Жизни (множественное число указывает на некий суммарный, причем зафиксированный, зарегистрированный опыт)». Обращаясь к этим «книгам», Барт создает пространство, которое он сам называет «стереографическим пространством письма»; создает он также и иллюзию, будто есть денотативный объект - Марианина

или госпожа де Ланти, - который предшествует коннотативной системе, выраженной в обороте «одно из тех лиц...». Однако если письмо здесь при- творяется, будто денотация есть первое значение, то для Барта денотация оказывается «лишь *последней* из возможных коннотаций (той, что не только создает, но и завершает процесс чтения)». Отождествляя эти коннотативные системы с кодами, Барт пишет: «Описать нечто значит... раскатать ковер кодов, установить отношение референции не между языком и рефе- рентом, а между самими кодами. Таким образом, реализм заключается во- все не в копировании реального как такового, но в копировании его (живо- писной) копии. ...Таким образом, реализм занимается не «копированием», а «пастишированием» (посредством вторичного мимесиса он копирует то, что само по себе уже является копией».

Кропотливость и почти галлюцинаторная медлительность, с которыми Барт продвигается сквозь текст «Сарразина», прекрасно демонстрируют хор множества голосов - многоголосие задействованных в тексте кодов. Цель, которую ставит перед собою Барт, - разделить, изолировать друг от друга эти коды, вынося на пристальное рассмотрение один за другим каж- дый пример их работы, показать их как «осколки чего-то, что уже было чи- тано, видно, совершено, пережито». А также сделать слышимыми эти го- лоса, «чье происхождение затеряно в непроницаемой перспективе *уже-на- писанного* и потому, переплетаясь между собой, они лишают происхождения само высказывание». Примирить этот проект с формализмом так же невоз- можно, как и отыскать в нем хотя бы слабое биение пульса гуманизма. При- нимать всерьез демонстрацию высказывания, лишенного происхождения, несомненно означало бы банкротство для большей части критического ис- теблишмента; поэтому неудивительно, что на эту часть критиков постстру- ктуралистская теория почти не повлияла и повлиять не могла.

Однако в других кругах эта теория встретила совсем иной прием: в уни- верситетах, студентам которых - неважно, из каких соображений, - нравит- ся читать. Столкнувшись с коллапсом модернистской литературы, эти сту- денты обратились к литературной продукции постмодернизма, в список наиболее ярких образцов которой входят паралитературные тексты Барта и Деррида. Один из догматов модернистской литературы гласит, что произ- ведение искусства или литературы должно провоцировать рефлексию об ус- ловиях своего собственного существования, должно порождать интерпре- тацию как много более сознательный критический акт, - и нет ничего странного в том, что основным жанром постмодернистской литературы стал критический текст, облеченный в паралитературную форму. Сегодня ясно, что Барт и Деррида - это писатели (а не критики), которых ныне чи- тают студенты.

I МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ

Решетки

- 1 Процесс Скоупса («Обезьяний процесс», июль 1925 г., Дэйтон, штат Теннесси) - громкий судебный процесс по делу школьного учителя Джона Скоупса, обвинявшегося в преподавании теории эволюции Дарвина. Эволюционная теория происхождения видов в 20-х годах XX в. была запрещена к преподаванию в пятнадцати штатах США, в т. ч. в Теннесси. Процесс Скоупса, вызвавший бурные дискуссии в американской прессе, был первым публичным процессом, поставившим вопрос о легализации преподавания противоречащих религии научных теорий, в частности дарвинизма, и о законодательном разделении сфер религиозной и светской жизни. - *Прим. перев. Все остальные примечания принадлежат автору, кроме особо оговоренных случаев.*
- 2 «Успех» здесь означает одновременно три вещи: чисто количественный успех, то есть число художников, использовавших в этом веке мотив решетки; качественный успех, когда решетка стала мотивом нескольких величайших модернистских произведений; и идеологический успех, дающий решетке способность - в произведении любого качества - служить эмблемой Современности.
- 3 Michel-Eugene Chevreul, *De la loi du contraste simultane des couleurs*, Paris, 1839; Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867; Ogden N. Rood, *Modern Chromatics*, New York, 1879; Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, 1867; Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*, 1810.
- 4 См. Lorentz Eitner, «The Open Window and the Storm-Tossed Boat: an Essay in the Iconography of Romanticism» // *Art Bulletin*, XXXVII (December 1955), 281 - 290.
- 5 Robert G. Cohn, «Mallarmes Windows» // *Yale French Studies*, No. 54 (1977), 23 - 31.
- 6 Литература по этой теме весьма обширна; см. напр., John Elderfield «Grids» // *Artforum*, X (May 1972), 52-59.

- 1 Лекция 12 октября 1980 г. на симпозиуме по наследию кубизма в скульптуре XX века.
- 2 Mary Mathews Gedo, «Art as Exorcism: Picasso's 'Demoiselles d'Aignon'» // *Arts*, LV (October 1980), 70 - 81.
- 3 Ibid., p. 72; см. также *Art as Autobiography*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1980.
- 4 John Richardson, «Your Show of Shows» // *The New York Review*, July 17, 1980.
- 5 Джон Серль в «Собственных именах и описаниях» пишет: «Возможно, самая известная формулировка отсутствия смысла в именах собственных - это утверждение Милля о том, что собственные имена осуществляют денотацию, но не коннотацию. По Миллю, имя нарицательное, например «лошадь», осуществляет и денотацию, и коннотацию; его коннотат - те качества, которые были бы задействованы в определении слова «лошадь», а денотат - все лошади. Но имя собственное только означает того, кто его носит».
- 6 Витгенштейн в «Философских исследованиях», параграф 40: «Когда г-н N. умирает, говорят, что умер носитель имени, а не его значение». См. также параграф 79. John Searle, «Proper Names» // *Mind*, LXVII (April 1958), 166 - 173.
- 7 Joel Fineman, «The Significance of Literature: *The Importance of Being Earnest*», *October*, no. 15 (Winter 1980), fn. 7, p. 89.
- 8 Аристотель, «Поэтика», IV.
- 9 Pierre Daix, «La Periode Bleue de Picasso et le suicide de Carlos Casagemas» // *Gazette des Beaux-Arts*, LXIX (1967), 245.
- 10 Anthony Blunt and Phoebe Pool, *Picasso, the Formative Years*, New York Graphic Society, 1962, p. 18 - 21.
- 11 Theodore Reff, «Themes of Love and Death in Picasso's Early Work» // *Picasso in Retrospect*, Roland Penrose, John Golding, eds., New York, Praeger, 1973, p. 28.
- 12 В начале своего рассуждения о «Жизни» Рефф без тени сомнения указывает: «Интерьер - мастерская художника, на заднем плане две его картины» (С. 24). Но после «прочтения» работы через призму имени Касагемаса взгляды автора на картину меняются, и «интерьер - уже не обязательно мастерская художника» (С. 28). Это, конечно, малозначительная подробность, но мне хотелось бы обратить на нее внимание читателей, считающих, что в искусствоведении имени собственного нет ничего предосудительного, так как оно всего лишь добавляет к интерпретации произведения искусства еще одно (биографическое) измерение. Как показывает практика, в большинстве случаев вместо обогащения мы получаем обеднение интерпретации.
- 13 Linda Nochlin, «Picasso's Color: Schemes and Gambits» // *Art in America*, vol. 68, no. 10 (December 1980), 105 - 123; 177 - 183.
- 14 Robert Rosenblum, «Picasso and the Typography of Cubism» // *Picasso in Retrospect*, p. 49 - 75.
- 15 Ibid., p. 75.
- 16 Ibid., p. 56.
- 17 В своем анализе знака Дэкс неоднократно ссылается на Леви-Строса.
- 18 Поскольку Дэкс, кажется, действительно отождествляет означаемое с референтом, он коренным образом отклоняется от соссюрвской характеристики означющего как *понятия, идеи или значения* знака. Соссюр берет на себя аккуратность различать между понятием, к которому отсылает знак, и любым наличным, реальным предметом, за которым означаемое закреплено, как ярлык. *Означаемое* - это первое. Дэкс, который ни разу не упоминает имени Соссюра, кажется, также не знаком с основными понятиями соссюрвского анализа.

- 19 См. Pierre Daix, *Picasso: The Cubist Years 1907-1916*, New York, New York Graphic Society / Little, Brown, 1980, p. 123.
- 20 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, transl. from German, New York, McGraw-Hill, p. 120.
- 21 Daix, *Picasso: The Cubist Years*, p. 132 - 137.
- 22 Rosenblum, p. 49.
- 23 *The Rutgers Art Review*, I (January 1980), p. 73.

Игра окончена

- 1 Michel Leiris, «Pierres pour un Alberto Giacometti», *Brisees*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 149.
- 2 Andre Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 40 - 57. Эта часть впервые опубликована под заглавием «L'equation de l'objet», *Documents 34*, no. 1 (1934), 17 - 24.
- 3 Andre Breton, *Documents 34*, 20.
- 4 Позже одна из его натурщиц, подробно описывая этот процесс, заметит, что «в наших отношениях присутствовал элемент садомазохизма, выражавшийся в некоторых наших сеансах живописи и позирования... [хотя] было бы трудно определить, какие именно действия были садистскими и/или мазохистскими, с чьей стороны и почему». James Lord, *A Giacometti Portrait*, New York, The Museum of Modern Art, 1965, p. 36.
- 5 См. Simone de Beauvoir, *La Force de l'Age*, Paris, Gallimard, 1960, p. 409 - 503.
- 6 Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1974, p. 22. См. также Hohl, *Alberto Giacometti*, London, Thames and Hudson, 1972, p. 298, fn. 15.
- 7 Jean Clay, *Wagres de l'art moderne*, Paris, Editions Recontre, 1969, p. 160.
- 8 Статуя поступила в музей из экспедиции Феликса Шпайзера 1929 - 1930 годов, впервые ее фотография была опубликована в 1933 г. в книге *Führer durch das Museum für Folklore Basel, Salomonen* (ил. 11) (*Totenstatue, Bougainville*), с. 21. В 1930 г. искусству Соломоновых островов была посвящена статья в журнале *Documents*, обращавшая особое внимание на визуальное и религиозное значение туземного искусства. См. Louis Clarke, «L'Art des îles Salomon», *Documents II*, no. 5 (1930).
- 9 См., например, статую *duka* в Британском музее, 1944, Ос. 2. 1177.
- 10 В своей монографии (С. 291, ил. 30) Холь публикует фотографию статуи с Соломоновых островов без подпорки, хотя она присутствовала в публикации базельского Этнологического музея в 1933 г. (впоследствии жерди подпорки были утрачены). Там же Холь утверждает, что на архитектурные элементы «Невидимого объекта» также оказала влияние древнеегипетская скульптура (Hohl, 1972, p. 300, fn. 34). Уильям Рубин говорит о фигурах духов с Сепик-Ривер как о другом возможном источнике той структуры, что высятся за спиной женщины у Джакометти. Одна из этих фигур, ныне находящаяся в собрании музея Ритберг (RMe 104), ранее принадлежала к той части коллекции ван дер Хейдта, которая в 1933 г. хранилась и выставлялась в Музее Человека, где мог ее видеть Джакометти. (Этой информацией я обязана Филиппу Пелтье, который поделился со мною своей эрудицией относительно крупных коллекций искусства Океании этого периода.) Кроме того, вертикальная структура, которая либо окружает тело персонажа, либо обрамляет его с боков, встречается также в скульптурах *mallanggan* Новой Ирландии, которыми восхищались и которые коллекционировали сюрреалисты. Однако ни

- скульптуры Сепик-Ривер, ни скульптуры Новой Ирландии не имеют морфологической связи со стилистикой «Невидимого объекта» с его гладкими поверхностями и обобщенной анатомией. Ивен Маурер предполагает, что Джакометти мог ориентироваться на скульптуру Каролинских островов - по стилистическому сходству и еще потому, что на одном из рисунков Джакометти, изображающих предметы с островов Океании, мы находим такую фигурку. См. Evan Maurer, «In Quest of the Myth: An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism», неопубликованная диссертация в University of Pennsylvania, 1974, p. 318. Однако в скульптуре Каролинских островов не встречаются фигуры с полусогнутыми коленями - поза, которая так впечатляет в «Невидимом объекте», - а также подпорки, поддерживающие статую.
- 11 «Женщину-ложку» традиционно датируют 1926 годом, однако в монографии Холя она по не указанным автором причинам датирована 1927 г. Следуя датировке Холя, я предполагаю, что эта скульптура более зрелая, болеевершенная и, соответственно, более поздняя - именно в силу углублявшегося интереса Джакометти к примитивному искусству Африки. С другой стороны, «Пара», как мне кажется, является стилизацией *à la nègre*, каковые были широко распространены в начале 1920-х. Например, рисунки Леже, опубликованные им в *L'Esprit Nouveau*, no. 18 (1924) в качестве «персонажей» «Сотворения мира», состоят из тех же обобщенных форм (трапеция, овал), обозначающих тело-в-целом, а анатомия намечена теми же орнаментальными деталями. Из деятелей Ар Деко многие скульпторы, например Миклос и Ламбер-Рюки, делали стилизованные «под Африку» маски и фигуративную скульптуру вплоть до 1925 г. Дизайнер Пьер Легрен, создававший изящную мебель для таких клиентов, как Жак Дусе, моделировал ее непосредственно на каркасах, привезенных из дикой Африки. Образцы «негритянского стиля» широко публиковались в то время, см., например, *Art et Décoration* I (1924), 182. Именно эта стилизация под примитивный прототип наличествует в «Паре», но отсутствует в «Женщине-ложке».
- 12 Предпринимавшиеся попытки найти примитивный скульптурный прототип женской фигуры в «Паре» не предлагают убедительного концептуального и морфологического сходства. Маурер предлагает фигурки-реликвии племени махонгве, Каулинг - щиты маконде (см. Maurer, p. 316, и Elisabeth Nesbitt Cowling, «The Primitive Sources of Surrealism», неопубликованная диссертация, London, the Courthault Institute, 1970, p. 46). Но каким бы необязательным ни казался конкретный прототип, предположения, выдвинутые этими авторами, говорят об очевидной африканизированности «Пары». Это свойство скульптуры делает сомнительными предположения других исследователей о ее возможном неолитическом источнике. Существует сильное композиционное (но не концептуальное) сходство между женской фигурой в «Паре» и фигурой из менгира в Сен-Сернан-сюр-Ранс, представленной в каталоге Carnac Museum 1927 г. Предположение об их связи было впервые выдвинуто Стефани Полей (Alberto Giacometti's Umsetzung Archaischer Gestaltungsformen in Seinem Werk zwischen 1925 und 1935», *Jahrbuch der Hamburgischen Kunstsammlungen* 22 [1977], 177), а затем Аланом Уилкенсоном (*Gauguin to Moore, Primitivism in Modern Sculpture*, Art Gallery of Toronto, 1981, p. 222). Есть и другие примеры влияния доисторических изображений на творчество Джакометти, самый очевидный из них - скульптура 1931 года «Ласка», где вытравленная на поверхности рука подражает отпечаткам ладоней в пещерах. В

- 1920-е эта деталь доисторической живописи привлекала всеобщее внимание; один из самых ярких тому примеров - обложка книги «Основания современного искусства» Озанфана (*Foundations of Modern Art*, 1931). Но в «Паре» доисторический образ, если таковой и повлиял на композицию этой скульптуры, конвертирован в очевидный *style nègre*.
- 13 Взаимосвязь между резьбой племени дан и «Женщиной-ложкой» впервые была описана Жаном Лодом, *La Peinture Francaise (1905-1914) et Tart nègre*, Paris Klincksieck, 1968, p. 13.
 - 14 «Выставка искусства аборигенов колоний Африки и Океании» в Музее декоративных искусств (ноябрь 1923 - 27 января 1924) была организована Андре Левелем. В выставке были представлены предметы из собраний Феликса Фенеона, Андре Льюта, Патрика-Анри Брюса, Поля Гийома и, конечно, собрания Трокадеро. Из коллекции Гийома выставлялось 79 предметов, в том числе шесть ложек, в списке отмеченных как предметы с Берега Слоновой Кости. Жан-Луи Подра считает, что среди них были ложки племени дан. Кроме того, Джакометти мог и в других местах сталкиваться с ложками в форме женского тела: ложку племени лега в издании Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, Paris, Editions Cres, 1922, ил. 42; и африканскую посуду в изд. Paul Guillaume and Thomas Munro, *Primitive Negro Sculpture*, New York, Harcourt, Brace, 1926. Французское издание этой книги вышло в 1929 г.
 - 15 См. сделанную Джакометти копию с «Венеры из Лаусселя» в изд. Luigi Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawings*, New York, Harry N. Abrams, 1968, ил. 2. Трудно определить дату, когда были сделаны эти рисунки, но они являются также и набросками к джакометтиевским «Трем персонажам снаружи» 1929 г.
 - 16 Georges Henri Riviere, «Archeologismes», *Cahiers d'art*, no. 7 (1926), 177.
 - 17 Christian Zervos, «Notes sur la sculpture contemporaine», *Cahiers d'art*, no. 10 (1929), 465.
 - 18 Guillaume et Munro, *Primitive Negro Sculpture*.
 - 19 Roger Fry, «Negro Sculpture», *Vision and Design*, New York, Brentano's, 1920.
 - 20 Один из множества примеров эстетизирующего дискурса, рассматривавшего примитивное искусство как всего лишь один из моментов в коллективной репрезентации Искусства-как-такового, то есть эстетического импульса, единого для всего человечества, - см. A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art: The Ice Age to 1931*, London, 1931 (французское издание в 1928 г.)
 - 21 G. H. Luquet, *L'Art primitif*, Paris, Gaston Doin, 1930. Рецензия Батая: «L'Art primitif», *Documents*, II, no. 7 (1930), 389 - 397. См. также George Bataille, *Oeuvres Completes*, Paris, Gallimard, 1970, vol. I, p. 247 - 254.
 - 22 *Oeuvres Completes*, Vol. I, p. 251. «Informe» в переводе означает «бесформенное», хотя по замыслу Батая это слово должно отменять аристотелевскую дихотомию материи и формы.
 - 23 *Oeuvres Completes*, Vol. I, p. 253.
Aiteration - в английском и французском языках основное значение этого слова - «изменение», но семантически оно шире, чем русское «изменение», оно включает в себя и «измену», и «преображение», и еще некоторые значения, которые чуть ниже описывает Краусс. - *Прим. перев.*
 - 24 Ibid., p. 251. В этом замечании о двусмысленности слова скрыт намек на интерес Фрейда к такого рода этимологическим исследованиям, причем в качестве примеров Фрейд использовал именно *altus* и *sacer*. См. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 240.
 - 25 Батай находился в очевидной зависимости от этнографических данных, которыми он располагал на тот момент и из которых составил свою собственную выборку, иллюстри-

- решавшую его критику философии. Об отношениях Батая с этнографией в 1920 - 1930-е годы см. Alfred Métraux, «Recontre avec les ethnologues», *Critique*, no. 195 - 196 (1963), 677-684.
- 26 В изд.: Jean Babelon, *L'Art précolombien*, Paris, Editions Beaux-Arts, 1930. Этот сборник должен был сопровождать выставку *Exposition de l'art de l'amérique* в Павильоне Марсан: в него вошли, в частности, тексты Альфреда Метро и Поля Риве. В то время искусство доколумбовой Америки рассматривали в одном контексте с искусством Африки и Океании; например, в тексте «L'Art nègre», который Цервос написал в качестве предисловия к специальному выпуску *Cahiers d'art* (no. 7 - 8, 1927), он говорит об «интересе нашего поколения *K art nègre*», уточняя, что «такой интерес вызвала двадцать лет назад негритянская скульптура, сегодня же его вызывает искусство Меланезии и доколумбовой Америки» (p. 230). Бретон пишет о том же предмете: «Тот особенный интерес, который живописцы начала XX века проявляли к африканскому искусству, сегодня мы питаем к искусству Америки до ее завоевания европейцами - искусству, которое, наряду с искусством Океании, оказывает исключительное влияние на художников» (Breton, *Mexique*, Paris, Renoir et Colle, 1939, предисловие). В коллекциях Бретона и Элюара, выставленных на аукцион в 1931 г., искусство доколумбовой Америки занимало почти столь же значительное место, как предметы с островов Океании. На выставке сюрреалистических объектов в галерее Charles Ratton Gallery в 1936 г. были представлены и американские, и океанийские предметы; в каталоге эти американские работы специфицированы как эскимосские, перуанские и доколумбовские.
- 27 Métraux, «Recontre avec les ethnologues».
- 28 Bataille, *Oeuvres Complètes*, vol. I, p. 152.
- 29 Ibid., p. 157.
- 30 Zervos, «Notes sur la sculpture contemporaine», p. 472.
- 31 О влиянии Мосса на мысль Батая см.: Métraux, «Recontre avec les ethnologues». Еще одно исследование этого влияния см. James Clifford, «On Ethnographie Surrealism», *Comparative Studies in Society and History*, XXIII (October 1981), 543 - 564.
- 32 По мнению Холя, точные этнографические данные о контекстах, определявших искусство примитивных племен, которые Джакометти знал и использовал в своем творчестве, он получал от Лейриса (Hohl, 1972, p. 79). В своем интервью с Холем (February 24, 1983) Лейрис не дает детального подтверждения этого, но подтверждает, что Джакометти присутствовал на обсуждениях вопросов этнографии в группе *Documents*.
- 33 Джакометти, а также Миро и Арп, выставлялись в Galerie Pierre осенью 1930 г. Жорж Садуль вспоминает: «В конце 1930 г. я встретился с Альберто Джакометти. Он только что был принят в группу сюрреалистов... В 1930 г. его движущиеся скульптуры стали новым направлением в сюрреализме. Они пустили моду на сюрреалистические объекты, несущие в себе символическое или эротическое значение, делать которые стало почти что обязательно» (Цитируется в Hohl, 1972, p. 249). Текст Дали «Objets a fonctionnement symbolique» (*Le Surréalisme au service de la révolution*, no. 3 [1931], 16-17) представляет собою попытку задним числом поставить новаторские работы Джакометти в центр сюрреалистического движения.

- 34 Maurice Nadeu, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 176.
- 35 Статья Батая «l'Oeil», *Documents*, no. 4 (1929) - в том же номере *Documents* вышла и первая статья о творчестве Джакометти (Michel Leiris, «Alberto Giacometti», 209 - 210) - начинается с рассуждения об этой сцене и перечисляет различные места, где показывался «Андалузский пес», то есть где воспроизводилась сцена. Внимание Батая к теме глаза не только продолжает его излюбленную тему после «Истории глаза», но - через статью Марселя Гриоля о слезе и его значении в первобытных верованиях, опубликованную в этом же номере, - еще раз отсылает к этнографическому анализу и ключевым темам модернизма.
- 36 В своей статье «La pointe б l'oeil d'Alberto Giacometti», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no.11 (1983), 64-100), Жан Клер утверждает, что между скульптурой Джакометти «Острием в глаз» и эротизированным, фаллическим понятием глаза у Батая в «Истории глаза» и в статьях, публиковавшихся в *Documents*, существует прямая взаимосвязь. В этой статье рассматривается, в частности, понятие зрения у Батая, отразившееся в предельном образе глаза, вырванного из орбиты.
- 37 См. Frans Blom, «The Maya Ball-Game Pok-Ta-Pok», *Middle American Papers*, Tulane University, 1932. Эта статья, опубликованная в 1930-е гг., показывает, насколько хорошо этнографам в это время была известна данная игра.
- 38 Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1962, p. 88.
- 39 Жак Дюпен рассказывал мне, что, когда он начал свою работу над монографией о Джакометти, скульптор одолжил ему для работы свою полную подшивку *Documents*, которую он бережно хранил. Одна из опубликованных в *Documents* статей на тему человеческих жертв в древней Мексике проиллюстрирована изображениями жертв и жертвенников из мексиканских рукописных книг, см. Roger Hervé, «Sacrifices humains de Centre-Amérique», *Documents*, II, no. 4 (1930).
- 40 В *Cahiers d'art*, no. 10 (1929), 456, приведена фотография ацтекской пирамиды, на вершине которой расположен алтарь, чью форму повторяет алтарь в «Часе следов».
- 41 Alberto Giacometti, «Hier, sables mouvants», *Le Surréalisme au service de la révolution*, no. 5 (1933).
- 42 Alberto Giacometti. «A propos de Jacques Callot», *Labyrinthe*, no. 7(15,1945), 3. В этом эссе автор приписывает Калло, Гойе и Жерико зачарованность ужасом и разрушением: «Этим художникам присуще маниакальное стремление к разрушению всего, вплоть до самого человеческого сознания». В этом рассуждении, очевидно близком мысли Батая, Джакометти приходит к заключению, что, чтобы понять это, необходимо говорить «с одной стороны, об удовольствии от разрушения, свойственном детям, об их жестокости ... а с другой стороны, о субъективной природе искусства». «Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.», *Labyrinthe*, no. 22/23 (15, 1946), 12 - 13. В сновидении, которое Джакометти пересказывает в этом тексте, история с пауком воспроизводит батаевское понятие *informe*, а описание головы Т., во всей отвратительной объективности смерти, - это и вовсе чистый Батай. Превратившаяся «в предмет, в маленькую, незначительную коробочку», голова описывается как разлагающийся труп, «жалкие останки на выброс», а в рот ее, к ужасу Джакометти, влетает муха.
- 43 Например, Холь заявляет: «Несомненно, сферическая и грушевидная формы, разработанные Пикассо в «проекте монумента», повлияли на структуру «Подвешенного шара» (Hohl, 1972, p. 81).
- 44 Roland Barthes, «Le métaphore de l'oeil», *Critique*, no. 195-96 (1963), 722. В этом рассуждении о структуре метафор в повести Батая я следую выводам Барта.
- 45 Ibid., p. 733.

- 46 Батаю принадлежит статья «Informe» в рубрике «Словарь» журнала *Documents*, I, no. 7 (1929).
- 47 Рассмотрение «Словаря» Батая в контексте различных авангардных словарей см. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, p. 59 - 65.
- 48 Например, специально для студентов в области искусств и дизайна был издан четырехтомный сборник фотографических репродукций *La Décoration primitive*, Calavas Editeur, Paris, 1922. В нем были представлены скульптура и текстиль Африки, Океании и доколумбовой Америки.
- 49 Bataille, *Oeuvres Complètes*, vol. I, p. 253.
- 50 Например, Аполлинер в *Les Peintres cubistes* (Paris, 1913) настаивает, что кубизм «это не искусство подражания, но искусство понятия». Или Леже в своем эссе «Les Origines de la peinture et sa valeur représentative» (*Montjoie!*, no. 8 [1913], 7) рассматривает разницу между «визуальным реализмом» и «реализмом понятийным».
- 51 В специальном выпуске, посвященном Пикассо: *Documents*, II, no. 3 (1930).
- 52 Breton, *Documents* 34, 20.
- 53 Еще годом раньше гипсовой маски - этюда к «Невидимому объекту» - Джакометти выполнил в гипсе другую маску: голову с искаженными чертами для скульптуры «Цветок в опасности» (1933). Эта скульптура, с ее предчувствием декапитации, - это как бы маленькая машина для производства *ацефалов*. Возможно, что гипсовая голова работы Арпа, фотографии которой печатались в специальном выпуске *Variétés* (1929), посвященном сюрреализму, повлияла на концепцию головы как маски.
- 54 *Documents*, II, no. 2 (1930), 97 - 102.
- 55 Например, на сюрреалистической карте мира (1929) Океания расположена в самом центре (*Variétés* [1929]: *Surrealism in 1929*).
- 56 В 1931 г. Луи Арагон организовал антиколониальную выставку в зале встреч на рю де ла Гранж-Бательер в Париже в протест против официальной колониалистской политики. Джакометти выставил на ней две политические карикатуры. Две фотографии зала с произведениями Арагона, Элюара и Танги на выставке «Истина для колоний» (*La Vérités sur les colonies*) были опубликованы в *Le Surréalisme au service de la révolution*, no. 4, 1931.
- 57 «Гнилое солнце» отсылает к митраистскому культу и его спазматическому обряду, когда жрец глядел напрямую на солнце. Эту тему Батай развертывает в серии текстов под общим заглавием «L'œil pinéal» ("Глаз на темени").
- 58 «Aboutissements de la mécanique», *Variétés* II, no. 9 (1930).
- 59 Увлечение Батая идеей ацефалии привело к тому, что в 1936 г. он организовал журнал «Ацефал», эскиз обложки которого сделал Массой. Один из его первых текстов, где он говорит об изображении человека в древних культурах как ацефала (без головы), - эссе «Le bas matérialisme et la gnose» ("Низкий материализм и священное знание"), *Documents*, II, no. 1 (1930), 1 - 8. Лео Фробениус разрабатывает эту тему в статье «Звери, люди или боги» ("Bêtes, hommes ou dieux"), *Cahiers d'art*, no. 10 (1929).
- 60 Roger Caillois, «La mante religieuse», *Minotaure*, I, no. 5 (1934), 25. См. также «La Nature et l'amour», *Variétés*, II, no. 2 (1929).
- 61 William Pressly, «The Praying Mantis in Surrealist Art», *Art Bulletin*, LV (December 1973), 600 - 615.
- 62 Холь обращает внимание на то, что в работах этих лет сфера метонимического представляет мужское начало (Hohl, 1972, p. 81 - 82).
- 63 Фигура D 62.2.10 в парижском Musée des Arts africains et Océaniens, ранее находившаяся в коллекции Жирардена.

- 64 Carl Einstein, «Sculptures mélanésiennes», *L'Amour de l'art*, no. 8 (1926), 256.
- 65 «Женщина со ста головами» Эрнста (1929) номинально посвящена этой теме, хотя не иллюстрирует ее напрямую.
- 66 *Une Semaine de Bonté*, p. 168.
- 67 Как пишет Филипп Пелтье, хотя в собранную Эрнстом обширную коллекцию искусства Океании входили и другие предметы, в основном он собирал вещи из Новой Гвинеи (см. статью Пелтье в *Primitivism in 20th Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984).
- 68 Сейчас скульптура утрачена; ее репродукция была опубликована в *Minotaure*, no. 3/4 (1933), 40. Ее жердеобразные персонажи, вырастающие прямо из земли, очевидно напоминают хорошо известные в то время тотемные столбы, покрытые резьбой и вкопанные в землю у входа в деревню или дом и исполнявшие охранительную функцию.
- 69 Говоря о своем пристрастии к скульптуре Океании, Джакометти подчеркивал такую ее черту, как увеличенные глаза: «Новогбридская скульптура правдива, более чем правдива, потому что у нее есть взгляд. Это не имитация глаза, это просто-напросто взгляд. Все остальное - лишь оправа для взгляда». George Carbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, René Juillard, 1959, p. 166.
- 70 Это верно не только о монографии Холя, но и о позиции Ива Бонфуа, который сейчас готовит большое исследование творчества Джакометти. См. «Etudes comparées de la Fonction poétique», *Annuaire du Collège de France*, 1982, p. 643 - 653.
- 71 Giacometti, «Le palais de quatre heures», *Minotaure*, no. 3/4 (1933), 46.
- 72 Эта фраза - эпитафия к той главе «Недели доброты», где говорится об острове Пасхи. Текст Джакометти «Вчера, зыбучие пески» начинается с описания большой скалы, внутри которой он ребенком забирался и просиживал там часами.
- 73 См. André Gide, «Architecture nègres», *Cahiers d'art*, no. 7/8 (1927), особенно иллюстрацию на с. 265.
- 74 *Die Sammlung der Alberto Giacometti-Stiftung*, Kunsthau, Zurich, 1971, p. 94.
- 75 Название для журнала *Minotaure* было предложено в 1933 г. Батаем.
- 76 В статье Зервоса «Quelques notes sur les sculptures de Giacometti», (*Cahiers d'art* [1932], 337-342) фото этой скульптуры, включавшей в себя надпись «Жизнь продолжается», было опубликовано под названием «Падение тела на график» (*Chute d'un corps sur un graphique*). Позже, составляя опись своих работ данного периода, Джакометти обозначил эту утраченную скульптуру как *Paysage - Tête couchée*. См. «Lettre a Pierre Matisse», *Alberto Giacometti*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1948. Карола Джидион-Уэльчер, знакомая Джакометти, считает возможным источником «Проекта площади» этрусскую культовую бронзу из музея в Пьяченце (см. Giedion-Welcher, *Contemporary Sculpture*, New York, Wittenborn, 1960). Холь предполагает, что она может скорее иметь отношение к «Падению тела на график» и стала источником этого названия, поскольку этрусская бронза испещрена рунами. Hohl, 1972, p. 299, fn. 29.
- 77 Salvador Dalí, «Communication: visage paranoïaque», *Le Surréalisme au service de la révolution*, no. 3(1931), 40.
- 78 См. Hohl, 1972, p. 82.
- 79 См., например, специальный выпуск *La Nervie*, посвященный *art nègre* - *La Nervie*, no. 9 - 10 (1926), ил. 9.
- 80 Alberto Giacometti, «Notes sur les copies», *L'Ephémère*, no. 1 (1966), 104- 108. Вличной беседе с мной Диего Джакометти подтвердил, что рисунки океанийских предметов, опубликованные в книге Carluccio, *A Sketchbook of Interpretive Drawing*, были сделаны его братом с репродукций в *Cahiers d'art* 1929 года.

- 81 Иллюстрация 5 в книге Карлуччо изображает три скульптуры из базельского музея - спецвыпуске *Cahiers d'art* это иллюстрации 104, 105 и 114. Ил. 6 - статуи с острова Пасхи: в *Cahiers d'art* ил. 188 и 187. На ил. 8 у Карлуччо изображены два новогвинейских объекта, перерисованных с ил. 43 и 41 соответственно. Ил. 9 - копии с ил. 2, 153 и 157 в *Cahiers d'art*.
- 82 Здесь также возможно влияние дубинок из Новой Каледонии и с островов Фиджи, с их явно фаллической формой, которые в изобилии хранятся в коллекции Музея человека с конца XIX века.
- 83 См. Hohl, 1972, p. 81.
- 84 Bataille, «Le bas matérialisme et la gnose».
- 85 «Le gros orteil», *Documents*, no. 6 (1929), 302.
- 86 В своем рисунке обнаженной (1926) Джакометти изображает этот поворот осей, соединяя рот и гениталии. Это соединение в том же году становится идеей, определяющей форму женской фигуры в скульптуре «Пара»; оно же - постоянный мотив в африканском искусстве.
- 87 Пять батаевских текстов о третьем глазе написаны между 1927 и 1930 годами. При жизни Батая опубликованы не были. См. *Oeuvres Complètes*, vol. II, p. 13 - 50.
- 88 См. «Гнилое солнце», где Батай пишет об «безголовом антропоморфном существе» («un être anthropomorphe *dépourvu de tête*», p. 174). Холье в *La Prise de al Concorde* тоже рассуждает об этом понятии поворота оси, p. 137 - 154.
- 89 В статье «Жертвенное уродование и отрезанное ухо Ван Гора» («La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», *Documents*, II, no. 8 (1930) Батай, например, оспаривает выдвинутую Люке гипотезу «поджатых пальцев», при помощи которой тот объясняет, почему на отпечатках ладоней в пещерах первобытных людей не хватает пальцев или фаланг (*Oeuvres Complètes*, vol. I, p. 267). Так зачаровывавшая Батая тема этого отпечатка руки используется в *La Caresse* (1930).
- 90 Hollier, *La Prise de la Concorde*, p. 148.
- 91 Холь упоминает о деревянных досках для игры из Бенина, которые Джакометти мог видеть в Charles Ration Gallery и которые могли служить моделью для этой скульптуры (Hohl, 1972, p. 299, fn. 27). М. Раттон, однако, заявляет, что подобных бенинских предметов не существует. Существуют, однако, и до сих пор производятся деревянные доски для игры в и. Кроме того, площадки для игры в и могут быть импровизированными, достаточно сделать несколько углублений в земле или в камне. В диссертации Марселя Гриоля приводится пример такой площадки из камня (Marcel Griaule, «Jeux Dogons», Paris, 1938, ил. 95).
- 92 James Lord, *A Giacometti Portrait*, p. 48. См. также рассуждение Джакометти на эту тему в тексте «Дворец в четыре часа утра» («Le palais de quatres heures»).
- 93 Marcel Jean, *Histoire de la Peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 227.
- 94 В конце 1930-х гг. Джакометти говорил об этом Грете Кнутсон, тогдашней жене Тристана Тцара, которая писала его портрет и которой он позировал (эту информацию передала мне невестка Греты Кнутсон, мадам Тцара).

Фотографические условия сюрреализма

- 1 *Florence Henri Portfolio*, Cologne, Galerie Wilde, 1974, introduction by Klaus-Jürgen Senbach.
- 2 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York, Scribners, 1969, p.226, 236.

- 3 Ключевым здесь является текст Жака Деррида «О грамматологии», пер. Н. Автономовой, М., Ad Marginem, 2000.
- 4 Все цитаты из Рубина в этом абзаце относятся к периоду выставки «Дадаизм, сюрреализм и их наследие» в нью-йоркском Музее современного искусства MOMA (Рубин был куратором этой выставки) и к попыткам Рубина произвести связанное синтетическое высказывание, которое могло бы выступать в качестве теории сюрреалистического стиля. См. William Rubin, «Toward a Critical Framework», *Artforum*, vol.V, no.1 (September 1966), 36.
- 5 André Breton, «Le Surréalisme et la peinture», *La Révolution Surréaliste*, vol.1 (1925), 26 - 30.
- 6 Breton, «Le Surréalisme et la peinture», p. 68.
- 7 Ibid., p. 70.
- 8 André Breton, «Оcéanie» (1948), переиздание в кн. Breton, *La Clé des champs*, Paris, Saggitaire, 1953, 1973 edition, p. 278.
- 9 Бретон настаивает, что «всякая форма выражения, в которой автоматизм не присутствует хотя бы скрыто, выпадает из орбиты сюрреализма» ("Сюрреализм и живопись").
- 10 Там же.
- 11 Там же.
- 12 Словами Бретона: «Эмоциональное напряжение, которое испытывает поэт или живописец в данный момент» (там же).
- 13 Там же.
- 14 Там же. Далее Бретон подтверждает свою нелюбовь к тому, что он называет позитивистскими ценностями фотографии: «В конце концов, тот образ, который мы стремимся сохранить о любой вещи, не есть *верный* образ».
- 15 Он протестовал, в частности, против позиции Рибмон-Дессеня, который, открывая в 1924 г. выставку Ман Рэя, превозносил «эти абстрактные фотографии... которые соединяют нас с новой Вселенной».
- 16 В начале этого рассуждения он пишет: «Фотографический отпечаток... проникнут эмоциональной ценностью, которая делает его в высшей степени драгоценным предметом обмена» ("Сюрреализм и живопись").
- 17 Walter Benjamin, «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», // *Reflections*, trans. Edmund Jephcott, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 183.
- 18 Pierre Naville, «Beaux-Arts», *La Révolution surréaliste*, vol.1 (April 1925), 27. Когда позднее в том же году Бретон выступил в поддержку традиционного изобразительного искусства, он все же начал с упоминания «этого постыдного шарлатанства под названием живопись» - что, конечно, было реверансом в сторону Навиля.
- 19 Man Ray, *Exhibition Rayographs 1921 - 1928*, Stuttgart, L.G.A., 1963.
- 20 Во введении к серии фотомонтажей Макса Эрнста *Fatagaga*.
- 21 John Heartfield, *Photomontages of the Nazi Period*, New York, Universe Books, 1977, p. 26.
- 22 Там же.
- 23 Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire» (1935), репринт в: Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 78 - 79.
- 24 Цитируется в изд.: Вальтер Беньямин, «Краткая история фотографии»//Вальтер Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», пер. С. А. Ромашко, М., «Медиум», 1996, с. 89.
- 25 Цитируется в изд.: Dawn Ades, *Photomontage*, New York, Pantheon, 1976, p. 19.
- 26 Louis Aragon, «La Peinture au défi» // *Les Collages*, p. 44.
- 27 Деррида, «О грамматологии», с. 134.

- 28 Клод Леви-Строс, «Сырое и приготовленное», М. - СПб., Университетская книга, 1999 с. 322.
- 29 Там же. Еще один пример использования данного пассажа из Леви-Стросса в анализе фотографии см. Craig Owens, «Photography *en abyme*», *October*, no. 5 (Summer 1978), 73 - 88.
- 30 Определение Чудесного, данное Луи Арагоном в 1925 г., гласит: «Чудесное - это противоречие видимого [appareat] и реального» («Idées», *La Révolution surréaliste*, vol.1 [April 1925] 30).
- 31 André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p.13.
- 32 Ibid., p.35-41.
- 33 László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, 1947, p. 206.
- 34 См. Rosalind Krauss, «Jump over the Bauhaus», *October*, no. 15 (Winter 1980), 103- 110.

Это новое искусство - рисовать в пространстве

- 1 В изд.: Josephine Winters, *Julio Gonzalez/Sculpture in Iron*, New York University Press, New York, 1978, p. 131 - 138. Все нижеследующие цитаты из Гонсалеса взяты из этого текста.
- 2 David Smith, «First Master of the Torch», *Art News*, LIV (February 1956), 36. Смит впервые увидел металлические конструкции Пикассо (и Гонсалеса) в репродукциях, в журнале Cahiers d'art 1936 года.
- 3 См. главу «Подлинность авангарда» в этой книге.

Дискурсивные пространства фотографии

- 1 Clarence King, *Systematic Geology*, 1878 - первый том издания *Professional Papers of the Engineer Department U.S. Army*, Washington, D.C., U.S. Government Printing Office, 1877 - 1878.
- 2 Картографическая решетка, на которую проецируются эти данные, служит и другим целям, помимо сбора воедино научной информации. Как указывает Алан Трахтенберг, финансировавшиеся государством геологические экспедиции на Запад имели своей целью получить доступ к ценным для индустриализации полезным ископаемым. Эта фотография обязана своим рождением промышленной и научной программе - фотография, которая, «если рассматривать ее вне контекста экспедиционного отчета, который она иллюстрирует, кажется продолжением традиции пейзажа». Далее Трахтенберг пишет: «Фотографии представляют собой важнейшую часть экспедиции, одну из форм путевого дневника; они внесли важный вклад в правительственную политику удовлетворения фундаментальных нужд индустриализации, прежде всего нужды в надежных данных о сырье; кроме того, они убеждали население в необходимости поддерживать правительственную политику покорения, заселения и освоения [западных земель]». Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*, New York, Hill and Wang, 1982, p. 20.
- 3 В своем эссе «L'espace de l'art» Жан-Клод Лебенштейн анализирует роль музея, начиная с его сравнительно недавнего выхода на сцену, в определении того, что считать Искусством: «Музей играет две взаимодополняющие роли: отвергать все нерелевантное и посредством этого отвержения конституировать то, что мы понимаем под словом «искусство». Не будет преувеличением сказать, что понятие искусства претерпело серьезную трансформацию, когда вместительным искусства стало пространство, специально предназначенное, чтобы определять его». В изд.: Lebensztein, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p. 41.

- 4 Утверждение, что фотографии, вошедшие в отчеты землепроходческих экспедиций на Запад, имеют общую основу с пейзажной живописью, распространено в искусствоведческой литературе повсеместно. Такие специалисты, как Барбара Новак, Вестон Нэф и Элизабет Линдквист-Кок, считают этот снимок продолжением пейзажной манеры, принятой в американской живописи XIX века, где видение природы постоянно корректируется трансценденталистским пылом автора. О сотрудничестве Кинга и О'Салливана существует (сейчас уже общепринятое) мнение, что появившийся в его результате визуальный материал должен был стать фотографическим доказательством сотворенности мира и существования Бога. Кинг не был согласен ни с геологическим униформитаризмом Лайелла, ни с эволюционизмом Дарвина. Будучи катастрофистом, Кинг считал, что в геологической летописи штатов Юта и Невада отразилась последовательность актов творения, когда Божественный Творец придавал всем тварям земным их неизменный вид. Все грандиозные обрывы и смещения пластов, причудливые базальтовые скалы имеют природное происхождение и были сфотографированы О'Салливаном в доказательство катастрофической доктрины Кинга. Будучи носителями такой миссии, экспедиционные снимки О'Салливана становятся в один ряд с пейзажами Бирстада или Черча.

Равно обоснованно и противоположное утверждение: Кинг был серьезным ученым; он приложил массу усилий, чтобы опубликовать в числе трофеев своей экспедиции палеонтологические находки Марша, которые, как он прекрасно понимал, служат одним из важных «недостающих звеньев», эмпирически подтверждающих теорию Дарвина. К тому же, как мы видели, фотографии О'Салливана, переведенные в литографию, в контексте отчета Кинга выглядят нейтрализованным научным свидетельством; бог трансценденталистов не присутствует в визуальном поле «Систематической геологии». См. Barbara Novak, *Nature and Culture*, New York, Oxford University Press, 1980; Weston Naef, *Era of Exploration*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975; Elisabeth Lindquist-Cock, *Influence of Photography on American Landscape Painting*, New York, Garland Press, 1977.

- 5 Peter Galassi, *Before Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.
- 6 См. Naef, *Era of Exploration*. В 1871 г. Правительственное издательство опубликовало каталог работ Джексона: *Catalogue of Stereoscopic, 6x8 and 8x10 Photographs by Wm. H. Jackson*.
- 7 На самом деле глаз не меняет фокус. Поскольку изображение находится близко к глазам и голова по отношению к нему неподвижна, зритель, перемещая взгляд в пространстве изображения, должен двигаться от точки к точке на его поверхности, изменяя соотношение положений глазных яблок относительно друг друга, то есть чуть больше или чуть меньше кося.
- 8 Oliver Wendell Holmes, «Sun-Painting and Sun-Sculpture», *Atlantic Monthly*, VIII (July 1861), 14 - 15. Перу Холмса принадлежат еще два эссе: «The Stereoscop and the Stereograph», *Atlantic Monthly*, III (June 1859), 738-748; «Doings of the Sunbeam», *Atlantic Monthly*, XII (July 1863), 1 - 15.
- 9 См. Jean-Louis Baudry, «The Apparatus», *Camera Obscura*, no.1 (1976), 104 - 126, впервые опубликовано как «Le Dispositif», *Communicators*, no. 23 (1975), 56 - 72; а также Baudry, «Cinema: Effects ideologiques produits par l'appareil de base», *Cinetique*, no. 7 - 8 (1979), 1 - 8.
- 10 Edward W. Earle, ed., *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*, Rochester, N.Y., The Visual Studies Workshop Press, 1979, p. 12. В 1856 г. Роберт Хант сообщал в журнале *Art Journal*: «Сегодня стереоскоп можно встретить в любой гостиной; философы обсуждают его ученым языком, дамы восторгаются его волшебными картинами, дети с ним играют». *Ibid.*, p. 28.

- 11 «Photographs from the High Rockies», *Harper's Magazine*, XXXIX (September 1869), 465 - 475. Эта статья - еще одно место публикации (с очень грубо сделанного клише) «Туфовых куполов. Озеро Пирамид», которые на сей раз служат иллюстрацией для приключенческого нарратива автора. Тем самым на пустой коллодиевый экран проецируется еще одно воображаемое пространство. На этот раз, подгоняя иллюстрацию под рассказ о том, как экспедиционная лодка едва не потерпела крушение, гравер взбивает воду грозными волнами, а небо - мрачными клубящимися тучами.
- 12 Стаффорд пишет: «Утверждение, что истинная история - это естественная история освобождает явления природы от владычества человека. Для идеи уникальности важно ... что геологические феномены - в самом широком смысле этих слов, включая любые явления, принадлежащие к царству минералов, - составляют ландшафты, в которых естественная история находит свое эстетическое выражение. ... На последней ступени историзации природы происходит оестествление продуктов истории. В 1789 г. немецкий *savant* Самуэль Витте - основывая свои выводы на писаниях Десмареца, Дулуца и Фожа де Сан-Фона - приписал природе создание египетских пирамид, объявив, что это базальтовые скалы. Он также классифицировал развалины Персеполиса, Бальбека и Пальмиры, а также храм Юпитера в Агригенте и Дворец инков в Перу как выходы геологических пород». Barbara M. Stafford, «Towards Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of 'Singularity' as an Aesthetic Category», *Art Quarterly*, n.s. I (1977), 108 - 109. Свое исследование «культивации вкуса к явлениям природы как уникальным явлениям» она завершает следующим тезисом: «Одиноким природным объектом... не нужно интерпретировать как замену человека; наоборот, одинокие камни [на картинах пейзажистов-романтиков XIX века] следует рассматривать в контексте виталистской эстетической традиции - берущей начало в иллюстрированном путевом дневнике, - где ценностью провозглашался уникальный природный объект. Эту традицию можно обозначить как 'neue Sachlichkeit' [новая деловитость], когда интерес к единичным экземплярам в природе порождает набор соответствующих рукотворных уникатов» (117 - 118).
- 13 Еще одно возражение позиции Галасси в отношении локализации корней «аналитической перспективы» в оптике XVII века и камере-обскуре см. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, 1983, p. 243 - 244, fn. 37.
- 14 Мишель Фуко ставит вопрос о сущности музея в статье «Fantasia of the Library», *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. D. F. Bouchard and S. Simon, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977, p. 87 - 109. См. также Eugenio Donato, «The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pecuchet*», *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josue V. Harari, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1979; и Douglas Crimp, «On the museum's Ruins», *October*, no. 13 (Summer 1980), 41 - 57.
- 15 Andre Malraux, «Museums without Walls», *The Voices of Silence*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series XXIV, 1978, p. 46.
- 16 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York, Scribners, 1969, p. 91, fn. 9.
- 17 От исследователей фотографии обычно не ждут, чтобы они задавались вопросом об адекватности (или неадекватности) искусствоведческих схем. Сессия по истории фотографии в рамках собрания College Art Association в 1982 г. (эта сессия была гордо анонсирована как плод настоящего научного исследования, наконец-то пролившего свет на ранее не систематизированное поле) показала все вытекающие из этого ошибки. В докладе Констанс Кейн Хангерфорд «Шарль Марвиль, иллюстратор: истоки фотографиче-

ской эстетики» автор, руководствуясь искусствоведческим представлением о непрерывной внутренней целостности, определяющей творчество того или иного автора, приходит к выводу, что необходимо быть стилистической связью между первой профессией Марвиля как гравера и его фотографическим творчеством. Те стилистические характеристики, что вытекали из этой идеи и которыми наделялись снимки Марвиля (резкие контрасты света и тени, жесткие ломкие контуры), не только трудно отыскать у фотографа, но, даже когда они действительно присутствуют, они никак не отличают Марвиля от его товарищей по Гелиографической миссии. На каждую «графичную» работу Марвиля можно найти столь же графичную работу ЛеСека.

- 18 Вспомним, например, почти четыре мили киноплёнки, отснятой Эйзенштейном в Мексике для проекта «Que Viva Mexico». Эйзенштейн отослал эту плёнку в Калифорнию для проявки и больше никогда ее не увидел, так как был принужден покинуть Соединенные Штаты сразу после возвращения из Мексики. Позднее над плёнкой поработали два американских монтажера, создав «Гром над Мексикой» и «Время на солнце». Ни тот, ни другой фильм не считается частью наследия Эйзенштейна. Сейчас существует только «хронология съемки», воссозданная Джеймсом Лейдой и хранящаяся в MOMA. Она однозначно причисляется к наследию Эйзенштейна. Однако если учесть, что на момент мексиканских съемок Эйзенштейн обладал почти десятилетним опытом кинорежиссуры (и если также принять во внимание состояние искусства кино и накопленный исторический багаж к 1930 г., а также степень его теоретической проработанности), вероятно, что Эйзенштейн, написав сценарий и рабочую концепцию фильма, имел более полное представление о том, что он снял - хотя никогда не увидел результата, - чем фотографы Гелиографической миссии, о своих ненапечатанных снимках. История проекта Эйзенштейна полностью приведена в изд.: Sergei Eisenstein and Upton Sinclair, *The Making and Unmaking of «Que Viva Mexico»*, eds. Harry M. Geduld and Ronald Gottesman, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- 19 СМ. Abigail Solomon-Godeau, «A Photographer in Jerusalem, 1955: Auguste Salzmann and His Times», *October*, no. 18 (Fall 1981), 95. В этом эссе освещены некоторые из аспектов проблематичности вопроса о работах Зальцмана как целостном наследии.
- 20 Мэн Рей патронировал публикацию четырех фотографий Атже в журнале *La Revolution Surrealiste* - трех снимков в июньском и одного в декабрьском номере за 1926 г. Работы Атже участвовали в выставке *Film und Foto* в Штутгарте в 1929 г.; они также были репродуцированы в сборнике *Foto-Auge*, Stuttgart, Wedekind Verlag, 1929.
- 21 Maria Morris Hambourg and John Szarkowski, *The Work of Atget: Volume 1, Old France*, New York, The Museum of Modern Art, and Boston, New York Graphic Society, 1981, p. 18 - 19.
- 22 Ibid., p. 21.
- 23 В первой опубликованной дискуссии на эту тему проблема описана следующим образом: «Система нумерации Атже загадочна. Его снимки пронумерованы не как простая последовательность серий, но весьма запутанным образом. Нередко фотографии под меньшим номером сделаны позднее, чем фотографии под большим номером, и нередко номера повторяются». СМ. Barbara Michaels, «An Introduction to the Dating and Organization of Eugene Atget's Photographs», *The Art Bulletin*, LXI (September 1979), 461.
- 24 Maria Morris Hambourg, «Eugène Atget, 1857 - 1927: The Structure of the Work», неопубликованная диссертация Ph. D., Columbia University, 1980.
- 25 СМ. *Charles Marville, Photographs of Paris 1852 - 1878*, New York, The French Institute / Alliance Française, 1981. СМ. в указанном издании статью Марии Моррис Хэмбург «Charles Marville's Old Paris».

- 26 Мишель Фуко, Археология знания, пер. С. Митина, Д. Стасова, Киев, «Ника-Центр», 1996, с. 205.
- 27 Пока единственный последовательный анализ истории фотографии, противостоящий этой тенденции, принадлежит Алану Секуле. См. Alan Sekula, «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, XLI (Spring 1981), 15 - 25, и «The Instrumental Image: Steichen at War», *Artforum*, XIII (December 1975). Дискуссия о пересмотре статуса фотографического архива в связи с необходимостью защищать модернистские ценности воспроизведена в: Douglas Crimp, «The Museum's Old / The Library's New Subject», *Parachute* (Spring 1981).

Подлинность авангарда

- 1 О повторяющихся фигурах у Родена см. мою книгу *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking, 1977, глава 1; см. также Leo Steinberg, *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, p. 322 - 403.
- 2 Райнер Мария Рильке, «Огюст Роден», пер. В. Микушевича - в кн. Р.-М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., Искусство, 1971, с. 112.
- 3 Там же, с. 87 - 88.
- 4 О дискурсе истоков и подлинности см. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, Pantheon, 1970, p. 328 - 335: «Но эта тонкая поверхность подлинности, что сопровождает нас на протяжении всей жизни... не есть непосредственность рождения; ее населяют только те замысловатые посредники, которых сформировал труд в процессе истории, жизни и языка, так что... сам того не зная, человек воспроизводит все промежуточные звенья, зависящие от его эпохи, которая управляет им почти безраздельно».
- 5 Джейн Остин. Собрание сочинений, М., 1988, Т. 2, с. 102 - 103.
- 6 Озерный Край (the Lake District, Lake Country или Lakeland) - гористый район на северо-западе Англии; известен своими живописными пейзажами. - *Прим. пер.*
- 7 В кн.: Carl Paul Barbier, *William Gilpin*, Oxford, The Clarendon Press, 1963, p. 111.
- 8 См. Barbier, p. 98.
- 9 William Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland*, Richmond, The Richmond Publishing Co., 1973, p. vii. Эта книга была написана в 1772 г. и впервые опубликована в 1786 г.
- 10 См. Albert Boime, «Le Musee des Copies», *Gazette des Beaux-Arts*, LXIV (1964), 237 - 247.
- 11 Об институционализации копирования в системе художественного образования в XIX веке см. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the 19th century*, London, Phaidon, 1971.
- 12 Цитируется в: Steven Z. Levine, «The 'Instant' of Criticism and Monet's Critical Instant», *Arts Magazine*, vol. 55, no. 7 (March 1981), 118.
- 13 См. Robert Herbert, "Method and Meaning in Monet", *Art in America*, vol. 67, no. 5 (September 1979), 90 - 108.
- 14 Цитируется у Levine, p. 118.
- 15 См. тексты Дугласа Кримпа - например, в каталоге выставки *Pictures*, New York, Artists Space, 1977, а также статью «Pictures», *October*, no. 8 (Spring 1979), 75 - 88.

- 16 См. Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *October*, no. 15 (Winter 1980), 98 - 99.
- 17 Ролан Барт, «S/Z», перевод Г. Косикова и В. Мурат, М., Ad Marginem, 1994, с. 68 - 69.

«Искренне Ваша...»

- 1 Albert E. Elsen, *Rodin Rediscovered*, Washington, D.C., The National Gallery of Art, 1981, p. 256 (курсив Р. Краусс).
- 2 Ibid., p. 249.
- 3 Ibid., p. 256.
- 4 Жан Шатлен цитирует соответствующие статьи Кодекса в *Rodin Rediscovered*, p. 281.
- 5 Ibid., p. 279.
- 6 Ibid., p. 275.
- 7 Ibid., p. 276.
- 8 Ibid., p. 277.
- 9 Ibid., p. 278.
- 10 Ibid., p. 279.
- 11 Ibid., p. 281 - 282 (курсив Р. Краусс).
- 12 Ibid., p. 15.
- 13 Ibid., p. 256.
- 14 Ibid., p. 90.
- 15 Ibid., p. 95.
- 16 Воображаемая сцена, на которой разворачиваются эти беспокойство и неловкость, может находиться где угодно: в залах выставки Родена, в импровизированном кинозале, где показывают, как отливают «Врата ада», или на заседании экскурсионного отдела музея, где разворачивается спор о том, как подавать публике эти посмертные отливки и как отвечать на возможные вопросы экскурсантов. Именно в последней из этих трех ситуаций (а их, конечно, может быть гораздо больше) я впервые узнала о существовании фильма об изготовлении новых «Врат ада». Весной 1981 г. в Национальной галерее профессор Эльзен выступил перед сотрудниками галереи с сообщением, в котором рассказал, что и как будет показано на грядущей выставке Родена. Это от него я узнала о фильме и о том, что для его показа будет создан маленький кинозал. (Выставку с самого начала предполагалось разместить в анфиладе залов, каждый из которых представлял бы отдельное пространство, собирающее и выражающее различные сюжеты в творчестве художника: мастерская, салон, распространение фоторепродукций работ и т. д.). Текст «Подлинность авангарда» был написан для конференции «Теория авангарда», проходившей 9-11 апреля 1981 г. в университете Айовы. Он продумывался и писался за несколько месяцев до открытия выставки Родена в Национальной галерее. Упоминание в тексте фильма и его показа - воображаемой мизансцены для маленькой драмы сомнения - основано именно на рассказе профессора Эльзена, услышанном мною задолго до открытия. *October* №18 готовился к выходу примерно в момент открытия выставки, когда уже было известно, что фильма нет. Но поскольку мне было известно из других источников о существовании подготовительных материалов к фильму, то я предполагала, что он, хоть и с опозданием, но будет окончен и будет демонстрироваться на выставке «Роден - новое открытие», пусть даже и не с первого дня. Разумеется, включать сцену показа фильма в опубликованный текст было с журналистской точки зрения ошибкой. И все же... и все же... «демонстрация фильма» есть часть демонст-

рации «Врат ада» как теоретического единства в начале общего исследования проблемы подлинности в концептуальном пространстве модернизма. В этом смысле «демонстрация фильма» в теоретическом контексте «Подлинности авангарда» появилась оттого, что кто-то другой - а именно профессор Эльзен - осуществил воображаемую «демонстрацию фильма», когда рассказывал группе кураторов об анфиладе залов, в которых совершится новое открытие Родена. Эти воображаемые проекции, в которые мы помещаем предмет нашего исследования, важны и реальны. Как они реализуются - уже другой вопрос. Скажем лишь, что в марте 1981 г. профессор Эльзен был воодушевлен идеей этого маленького кинозала, в котором будет показано кино о создании новых «Врат ада», не меньше, чем я, хотя, несомненно, по другим причинам.

17 *Rodin Rediscovered*, p. 249.

18 *Ibid.*, p. 95.

19 Leo Steinberg, «Rodin», в изд.: *Other Criteria*, Oxford University Press, 1972, p. 331. Сжатый вариант этого эссе был опубликован в каталоге Slatkin Gallery, New York, 1963.

20 *Ibid.*, p. 329.

21 Здесь речь идет о том, как я безответственно интерпретирую замыслы Гонсалеса в статье для каталога Pace Gallery, 1980: упоминая в своем письме мои «увертки» и «двойные стандарты» в отношении копий работ Гонсалеса, Эльзен придает моей позиции по этому вопросу забавную двусмысленность. Из того, как он цитирует мои слова, следует, что я пишу якобы следующее: Гонсалес подвергал сварное железо некоему «процессу обработки», и поэтому «многие условности металлической скульптуры, которые теоретически препятствовали бы ее переводу в бронзу, также не имеют значения». На самом деле я в своем эссе говорю о *процессе копирования* (а не о «процессе обработки») как одном из формальных методов Гонсалеса - о процессе, который включал в себя исполнение рисунков с натуры, перевод их в стилизованные натурные модели, а потом - посредством самого настоящего копирования, которое переводило двухмерное изображение второго порядка в трехмерную металлическую версию третьего порядка - «рисование в пространстве». Отношение Гонсалеса к «абстракции», по моему мнению, тем самым является производным от *процесса копирования*, когда форма переводится из одного материала в другой и из одного пространства (двухмерного) в другое (трехмерное). Исходя из этих *теоретических* оснований, я считаю, что творчество Гонсалеса не препятствует дальнейшему воспроизведению и копированию - в отличие от скульптур, принадлежащих пространству найденного объекта. Я не говорила, что я думаю о реальной практике посмертных копий с работ Гонсалеса, но она определенно существует в том же «официальном, а возможно и моральном» пространстве, что и скульптуры, растиражированные по приказу Бенедикта, коль скоро по французским законам «авторство» принадлежит тому, кто наследует имущество художника.

22 *Rodin Rediscovered*, p. 286.

23 *Ibid.*, p. 15.

24 «Особенности начертания подписи Родена на его скульптурах вряд ли помогут отнести тот или иной слепок к тому или иному периоду, так как подпись обычно выбивал на скульптуре литейщик, а не сам художник» (*Rodin Rediscovered*, p. 292).

- 25 Ibid., p. 90.
- 26 Ibid, p. 15.
- 27 Ibid., p. 292.
- 28 L. Steinberg, «Rodin», p. 353 - 361.
- 29 См. В ЭТОЙ книге главу «Подлинность авангарда», сноска 1.
- 30 Стейнберг пишет: «Маленькие комочки или пробные кусочки глины, которые художник раскладывает там, где по его замыслу будет плоскость - даже если потом он отказывается от этой плоскости, эти метки остаются и отливаются в бронзе, что заметно у Родена в целой дюжине портретов зрелого периода» («Rodin», p. 393).
- 31 Говорить, что намерение художника может не быть сознательным, еще не значит заявлять, что оно бессознательное. Скорее это значит ставить вопрос о причинной связи, а для этого самым простым инструментом служит апелляция к «бессознательному». См. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, NewYork, Scribners, 1969, p. 233.
- 32 *Rodin Rediscovered*, p. 72.
- 33 Ibid., p. 73.
- 34 Ibid., p. 76.
- 35 Ibid., p. 74.
- 36 Ibid., p. 79.
- 37 *Rodin: Sa Vie Glorieuse et Inconnue*, p. 397.
- 38 Ibid, (курсив Р. Краусс)
- 39 Жак Деррида оспаривает возможность этого различения, лежащего в основе теории западного искусства и предполагающего, что всегда можно отделить собственно производство искусства от того, что является по отношению к нему внешним, неважным, наносным. См. «The Parergon», *October*, no. 9 (Summer 1979), 3 - 40.
- 40 Lotte Brand Philip, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton, Princeton University press, 1971.
- 41 Creighton Gilbert, «Peintres et menuisiers au debut de la renaissance en Italie», *La Revue de Tart*, no. XXXVII (1977), 9 - 28. К этому исследованию проблематики рамы мое внимание привлекла Андре Айум.
- 42 *Rodin Rediscovered*, p. 11.
Мишель Фуко, Археология знания, пер. С. Митина, Д. Стасова, Киев, «Ника-Центр», 1996, с. 9.

II В СТОРОНУ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Заметки об индексе. Часть 1

- 1 Это название книги Alan Sondheim, *Individuals: Post Movement Art in America*, NewYork, Dutton, 1977. (Соответствующая статья в, пожалуй, наиболее известной русскоязычной истории современного искусства - «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». М., «Искусство», 1980 - тоже называется «Плюралистское десятилетие». - *Прим. перев.*
- 2 См. мою статью «Video: The Structure of Narcissism», *October*, no. 1 (Spring 1976).
- 3 См. Роман Якобсон, «Шифтеры, глагольные категории и русский глагол», в кн.: Роман

- Якобсон, «Принципы типологического анализа языков различного строя», М., Наука, 1972; см. также Эмиль Бенвенист, «Общая лингвистика» (раздел «Природа местоимений»), М., Прогресс, 1974, с. 285 - 292.
- 4 Можно перевести примерно как «Уже слишком много сделано» или как «Хватит о реди-мэйдах». - *Прим. перев.* Статья находится в каталоге *Marcel Duchamp*, ed. Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, New York, The Museum of Modern Art, 1973.
 - 5 Bruno Bettelheim, *The Empty Fortresses, Infantile Autism and the Birth of the Self*, New York, 1967, p. 234.
 - 6 Annette Michelson, «'Anemic Cinema' Reflections on an Emblematic Work», *Artforum*, XII (October 1973), 64-69.
 - 7 См. «Литании колесницы» из «Зеленого ящика». См. также *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Сделанную Ричардом Гамильтоном типографскую версию «Зеленого ящика» Дюшана см. *Green Box*, trans. George Heard Hamilton, London, Lund, Humphries, 1960, n. p.
 - 8 На обороте этой картины надпись: «Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme triste dans un train / Marcel Duchamp».
 - 9 В изд.: Andre Bazin, *What Is Cinema?*, Trans. Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1967, p. 14.
 - 10 Вальтер Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», пер. С. А. Ромашко, М., Медиум, 1996, с. 33 - 34.
 - 11 См. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. A typographical version by Richard Hamilton, op. cit., n. p.

Заметки об индексе. Часть 2

- 1 Roland Barthes, «Rhetorique de l'image», *Communications*, no. 4 (1964), 42.
- 2 Тенденция использовать индексальные знаки как инструменты для установления присутствия началась в абстрактном экспрессионизме с работ, где наложения краски обозначали отпечатки и следы. В 60-е гг. она продолжилась, хотя и в значительно измененном виде, в работах Джаспера Джонса и Роберта Раймана. Это ее развитие представляет собой историческую базу для явления, которое я описываю в контексте 70-х гг. Однако необходимо понимать, что между более ранними подходами к проблематике индексального знака и сегодняшними практиками есть огромный разрыв, и этот разрыв связан с той ролью, которую играет здесь фотографический (а не живописный) образец.
- 3 P. S. 1 - здание бывшей школы на Лонг-Айленде, переданное в аренду Институту искусства и городских ресурсов под мастерские и выставочные залы. Выставка, о которой я говорю, называлась «Комнаты» ("Rooms") и открылась в конце мая 1976 г. - вместе с открытием самого Центра современного искусства P. S. 1. Летом 1977 г. был издан каталог этой выставки.
- 4 C. S. Pierce, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», *Philosophic Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1955, p. 106.
- 5 Barthes, «Rhetorique de l'image», p. 47.
- 6 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, Boston, Beacon Press, 1967, p. 64.
- 7 Вальтер Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», с. 34.

- 1 E. A. Carmean, Jr., and Eliza E. Rathbone, The Subjects of the Artist, The National Gallery of Art, Washington, D. C., 1978. См. статью Кармина «Jackson Pollock: Classic Painting of 1950», pp. 127 - 153. Кармин продолжает развивать эту тему в статье «The Church Project: Pollock's Passion Themes», *Art in America*, LXX (Summer 1982), 110 - 122. Эта статья - английская версия его статьи в каталоге парижской ретроспективы Поллока 1981 - 1982 годов ("Les peintures noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tony Smith", *Jackson Pollock*, Paris, Musée National de l'Art Moderne, 1981). Я заключаю «Церковный проект Поллока - Смита» в кавычки, так как, по моему мнению, Кармин не доказывает факт открытого сотрудничества Поллока со Смитом в этом проекте. Однако именно таким термином обозначает этот проект Кармин. Первая биография Поллока была написана В. Н. Friedman, *Energy Made Visible*, New York, McGraw-Hill, 1972.
- 2 Уильям Рубин в 1979 г. ссылается на карминовское «формальное исследование» Поллока - в противоположность присущему прочим исследованиям «акцента на иконографии», и такая отсылка свидетельствует, что Рубин в тот момент не обратил внимания на выдвинутые Кармином предположения на счет черно-белых полотен. См. William Rubin, "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism", *Art in America*, LXVII (November 1979), 105. Фрэнсис О'Коннор, похоже, также не был знаком со статьей Кармина, поскольку она не упоминается в его исследовании, специально посвященном этому этапу творчества Поллока. См. Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock: The Black Pourings, 1951 - 1953*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1980.
- 3 В оригинале игра слов subject-matter и object-matter. - *Прим. перев.* Цитируется в изд.: Dorothy Seeker, «Interview with Barnett Newman», *Art in America*, LX (Summer 1962), 83. Это высказывание цитирует также Кармин во введении к каталогу *Subjects of the Artists*, p. 34. Эта выставка стала настоящим памятником идее, будто бы абстрактный экспрессионизм - это сюжетная живопись, сюжет которой противостоит какой-либо определенной образной интерпретации.
- 4 См. в этой книге главу «Во имя Пикассо». Эту проблему, причем именно в отношении последних исследований творчества Поллока, исследует Уильям Рубин в вышеупомянутой статье о юнгианском анализе художественного произведения.
- 5 O'Connor, *The Black Pourings*, p. 1.
- 6 Кармин впервые писал о церкви в 1978 г., за два года до вопросов О'Коннора.
- 7 *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné*, Francis V. O'Connor and Eugene V. Thaw, eds., New Haven, Yale University Press, 1978, vol. IV, p. 261.
- 8 «Roundtable on Modern Art», *Life* (1948), цитируется в изд. В. Н. Friedman, p. 125; Douglas Cooper, *The Listener*, July 6, 1950, цитируется Friedman, p. 155; Howard Dewree, *The New York Times*, December 3, 1950, цитируется Friedman, p. 167.
- 9 Поллок отступил от своих обычаев и ответил на данную его работам характеристику, когда газета «Тайме» (*Times*, November 20, 1950) назвала его живопись «хаосом». Он отправил в редакцию телеграмму, начинавшуюся фразой «ЭТО НЕ ХАОС ЧЕРТ ПОБЕРИ». Б. Фридман в своей биографии Поллока подробно пишет о том, как гневно Поллок реагировал на неверные трактовки его творчества прессой. Например, о 1949 годе он пишет: «Это был хороший год... во всем, кроме публикаций, вставших между ним и его картинами» p. 145).
- 10 Кармин предполагает, что полоску маленьких абстрактных брызг можно привлечь к этой аргументации в роли этюдов для «окон». С той же легкостью их можно считать этюдами для чего угодно еще упорядоченного, например для проекта, который, кажется, интересовал Пол-

лежа и который он упоминает в письме (в том же письме, где он упоминает о предыдущих образах, проступающих в черно-белых картинах) к Оссорио: «Тони Смит предложил мне перевести мои рисунки в серию гравюр - литографий или шелкографий, - может быть, я попытаюсь перевести в гравюры парочку работ, чтобы посмотреть, как это будет выглядеть».

11 Кармин рассматривает такую возможность. См. p. 116.

12 William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Abrams, 1968, p. 291.

13 Из интервью 1950 г. с William Wright, *Catalogue Raisonne*, vol. IV, p. 251.

14 Там же, p. 250.

15 Там же, p. 253.

16 *The Black Pourings*, p. 13.

17 Кармин признает, что на эту картину повлияли и другие работы Пикассо, в частности, «Герника» с ее упавшим солдатом - работа, хранящаяся в Нью-Йорке, которую Поллок не только мог видеть, но которая вставала на его пути в период его развития. Кармин также допускает, что некоторые форматы черно-белых картин отсылают к гораздо более ранним композициям Поллока, например к «Стенографической фигуре» и к «Пасифае». Тем самым к картине, которая могла быть действенной причиной «Распятия»/«Церковного проекта», прибавляется другой, более органичный ряд элементов, который возводит значение этих полотен к совсем иным содержательным областям. Так мы приходим к тому, что у Фрейда называется аргументацией от одолженного горшка: «Я никогда не брал у тебя горшок, который, как ты говоришь, я разбил, а если и брал, то он уже был с трещиной».

18 Рубин пишет: «После того как в 60-х искусствоведы разных стран сошлись во мнениях относительно значимости Поллока, он все быстрее превращался в предмет истории искусства. Большинство комментариев последнего десятилетия к его работам - в особенности юнгианская критика - исходит от молодых авторов, которые только что вышли из аспирантур по истории искусства (и многие из которых наблюдали в 70-е гг. резкий сдвиг в сторону обществоведческих, политических и психологических - столь далеких от стилистических - исследований). Юнгианцы - неважно, повлияла на них эта тенденция или нет, - усвоили тот почти исключительно буквальный, интеллектуальный подход, который сродни скорее библиотеке, чем мастерской художника». «Pollock as Jungian Illustrator», p. 106.

19 Элоиза Спэт вспоминает, что проект был отвергнут потому, что казался чересчур абстрактным, чтобы быть когда-либо воплощенным в жизнь.

20 *Catalogue Raisonne*, vol. IV, p. 245.

21 Этим воспоминанием о том, какие предложения делал Поллоку Тони Смит, я обязана Ли Краснер.

22 *Catalogue Raisonne*, vol. IV, p. 251.

23 О развесе данной выставки мне рассказал Сидней Дженис, а о реакции на такую развеску - Ли Краснер.

24 Об этом сообщил мне в устной беседе Уильям Рубин. В сжатом виде его беседы со Смитом будут опубликованы в его книге о Джеконе Поллоке (готовится к публикации).

25 На важность этого раннего проекта мне указал архитектор Теодор ван Фоссен, бывший соавтор Смита. Мой анализ смитовских замыслов в сфере религиозной архитектуры основан на информации, которую передал мне ван Фоссен и за которую я ему благодарна.

26 Мейер Шапиро описывает ситуацию, позволяющую подходить к абстрактному экспрессионизму с позиций религиозного чувства: «[Живопись и скульптура] многим предлагают замену тех вещей, которые мы считаем частью религиозной жизни: искреннее и смиренное слияние с духовным объектом, опыт, который нельзя получить автоматически, но

который требует подготовки и чистоты духа» (см. Meyer Shapiro, *Modern Art*, New York, Braziller, 1978, p. 224). В то время такая аналогия была общепринятой. Однако внутри творчества Тони Смита она была много более специфична - как, например, когда он предлагал Барнетту Ньюману сделать из двух уже написанных абстрактных картин серию под названием «Несение креста». Нужно подчеркнуть, что даже под таким названием картины Ньюмана оставались бы столь же абстрактны.

- 27 *Catalogue Raisonné*, vol. IV, p. 247.
- 28 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York, McGraw-Yill, 1966, p. 120.
- 29 Troels Andersen, *Malevich*, The Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970, p. 26.
- 30 См., например, Robert Welsh, «The Birth of de Stijl: The Subject Matter of Abstraction», *Artforum* (April 1973); его же «Mondrian and Theosophy», *Piet Mondrian*, New York, The Solomon Guggenheim Museum, 1970; см. также Erik Saxon, «Mondrian's Diamond Compositions», *Artforum* (December 1979).
- 31 Shapiro, *Modern Art*, p. 215, 221.
- 32 *Catalogue Raisonné*, vol. IV, p. 253.
- 33 Это верно и в отношении рецензии Гринберга на них. См. «Art Chronicle», *Partisan Review* (January 1952), 102.
- 34 Ощущение «образности» черно-белых полотен иногда выражается в том, что мы видим в этих линиях фрагменты человеческого тела или даже полную фигуру. Эти частично узнаваемые кусочки впоследствии запускают в действие то, что мы могли бы назвать *проективным пространством фигуративности* - это постоянная область предположений, примерно как в пятнах Роршаха. Аналогию с пятнами Роршаха и с проективным тестом привел в беседе со мной Уильям Рубин. Мне кажется, она могла бы помочь нам разобраться в отношениях образности и сюжета.
- 35 *Black Pourings*, p. 2.
- 36 Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883. См. также статью Joan Hart, "Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics», *Art Journal*, XLII (Winter 1982).
- 37 Мишель Фуко, «Археология знания», пер. С. Митина, Д. Стасова, Киев, Ника-Центр, 1996, с. 11 - 12.

Левитт и прогресс

- 1 См. В. Шкловский, «Поэтика», Пг., 1919, с.105.
- 2 Donald Kuspit, «Sol LeWitt: The Look of Thought», *Art in America*, LXII (September-October 1975), 48.
- 3 Ibid., p. 43.
4. Robert Rosenblum, в изд. *Sol LeWitt*, New York, the Museum of Modern Art, p. 14.
- 5 Самуэль Беккет, «Моллой», в кн. Самуэль Беккет. Трилогия. Моллой; Мэлон умирает; Безымянный. Перевод В. Молота. СПб, 1994. Эта и последующие цитаты - с. 73 - 75.
- 6 Suzi Gablik, *Progress in Art*, New York, Rizzoli, p. 147.
- 7 Lucy Lippard, в изд. *Sol LeWitt*, New York, The Museum of Modern Art, p. 27.
- 8 Ibid, p. 24.
- 9 Ibid.
- 10 Sol LeWitt, «Paragraphe on Conceptual Art», *Artforum*, V (June 1967), 80.
- 11 Robert Smithson, «A Museum of Language in the Vicinity of Art», *Art International*, March 1968, 21.
- 12 Sol LeWitt, «Sentences on Conceptual Art», *Art-Language*, no. 1 (May 1969), 11.

Ричард Серра: перевод

- 1 См.: Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*, London, Rutledge and Kegan, 1962, p. 304.
- 2 Настоящий текст был написан для каталога первой персональной выставки Ричарда Серра во Франции в Государственном музее современного искусства Центра Жоржа Помпиду, Париж (октябрь — декабрь 1983 г.)
- 3 Ibid., p. 261.
- 4 Ibid., p. 258.
- 5 Ibid., p. 259.
- 6 Reinhold Hohl. *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1971, p. 107.
- 7 Jean-Paul Sartre. "La recherche del l'absolu", *Les Temps Moderne*, III (1948), p. 1153 - 1163; позднее перепечатано в *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 289 - 305.
- 8 Merleau-Ponty, p. 283.
- 9 Richard Serra. *Shift*, *Arts Magazine*, April, 1973; воспроизведено в *Richard Serra: Interviews, etc.; 1970 - 1980*, Yonkers, New York, The Hudson River Museum, 1980.
- 10 Merleau-Ponty, p. 68.
- 11 Ibid., p. 255.
- 12 Ibid., p. 67.
- 13 Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyerfrat. *The Films of Richard Serra: An Interview*, October, № 10 (Fall 1979). Перепечатано в *Richard Serra: Interviews*.
- 14 Richard Serra. *Sight Point '72-75/Deliator '74-76*, *Art in America* (May/June). Перепечатано в *Richard Serra: Interviews*.
- 15 Марсель Пруст, «По направлению к Свану», перевод Н. Любимова, издательство «Амфора», СПб., 1999, с. 240 - 241.

Скульптура в расширенном поле

- 1 Определение «группы Клейна» см.: Marc Barbu. *On the Meaning of the Word 'Structure' in mathematics*, in: Michel Lane, ed., *Introduction to Structuralism*, New York, Basic Books, 1970; об использовании «группы Пиаже» см.: А.-J. Greimas and F. Rastier *The Interaction of Semiotic Constants*, in: *Yale French Studies*, № 41, 1968, p. 86 - 105.

Постструктурализм и паралитература

- 1 «Longtemps je me suis couche de bonne heure» - начальная фраза романа Пруста «В поисках утраченного времени». См. Марсель Пруст, «По направлению к Свану» пер. Н. Любимова, СПб., Амфора, 1999, с. 7. - *Прим. перев.*
- 2 Все цитаты приводятся по изд.: Ролан Барт, «S/Z», пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат, М., Ad Marginem, 1994. Текст новеллы Бальзака «Сарразин» приведен в том же издании в переводе В. С. Вальдман. - *Прим. перев.*

Серия «КЛАССИКА СОВРЕМЕННОСТИ»

Розалинд Краусс
ПОДЛИННОСТЬ АВАНГАРДА
И ДРУГИЕ МОДЕРНИСТСКИЕ МИФЫ

Перевод с английского:
Анна Матвеева
Ксения Кистяковская
Александра Обухова
Научный редактор: Виктор Мизиано

Художник: Игорь Северцев
Верстка: Александр Горшков
Корректурa: Галина Аванесова

ISBN 5-901116-05-4

ХЖ

Розалинд Краусс – одна из самых крупных и в то же время противоречивых фигур современной американской теории искусства. Оригинальность ее искусствоведческой позиции и резко полемичный тон письма снижали ей и ее книгам столько же поклонников, сколько и недоброжелателей. Ученица классика искусствоведения XX века Клемента Гринберга, Краусс исходит из постулата, что историческое исследование искусства неотделимо от его критического исследования. Отсюда и персональность, и смелость, артистичность, порой парадоксальность анализа в текстах Краусс, и отсюда же активность автора в сфере не только научного/критического письма, но и издательской и кураторской деятельности.

«Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» – самая известная книга Краусс – представляет собой сборник эссе, написанных и опубликованных преимущественно в 1980-е годы. В них Краусс подвергает анализу самые разнообразные сюжеты истории художественного модернизма – от Дюшана и Джакометти до Сола Левитта и Эллсворта Келли. Однако, исследуя искусство XX века, она постоянно ставит под вопрос саму позицию исследователя, те концептуальные рамки, в которых исследование происходит. Можно ли интерпретировать в терминах искусства то, что изначально искусством не являлось и стало таковым только в глазах потомков? Что важнее в исследовании творчества художника – перипетии его жизненного пути или внеперсональная, идеологическая и историческая ситуация, которую он отразил? Каков статус подлинника в искусстве XX века и чем сегодня отличается подлинник от копии? О чем говорят нам сквозные мотивы модернистского искусства? – такое многообразие вопросов поднимает Краусс в своих эссе. За этим многообразием стоит один метавопрос, главный вопрос не только этой книги, но и всего творчества исследовательницы: что значит интерпретировать искусство? Какова роль искусствоведа в формировании наших взглядов на историю искусства?

Данная книга – высококлассный образец постструктуралистской культурной критики.

Розалинд Краусс – профессор Колумбийского университета (Нью-Йорк), основатель и главный редактор одного из самых влиятельных интеллектуально-художественных журналов Америки – «October». Она была куратором выставок искусства XX века в музеях Гуггенхайм, Уитни, Коркоран, МОМА. Автор множества статей и книг по искусству XX века, в том числе «Пути современной скульптуры», «Фотографическое», «Оптическое бессознательное», «Бесформенное: руководство пользователя».